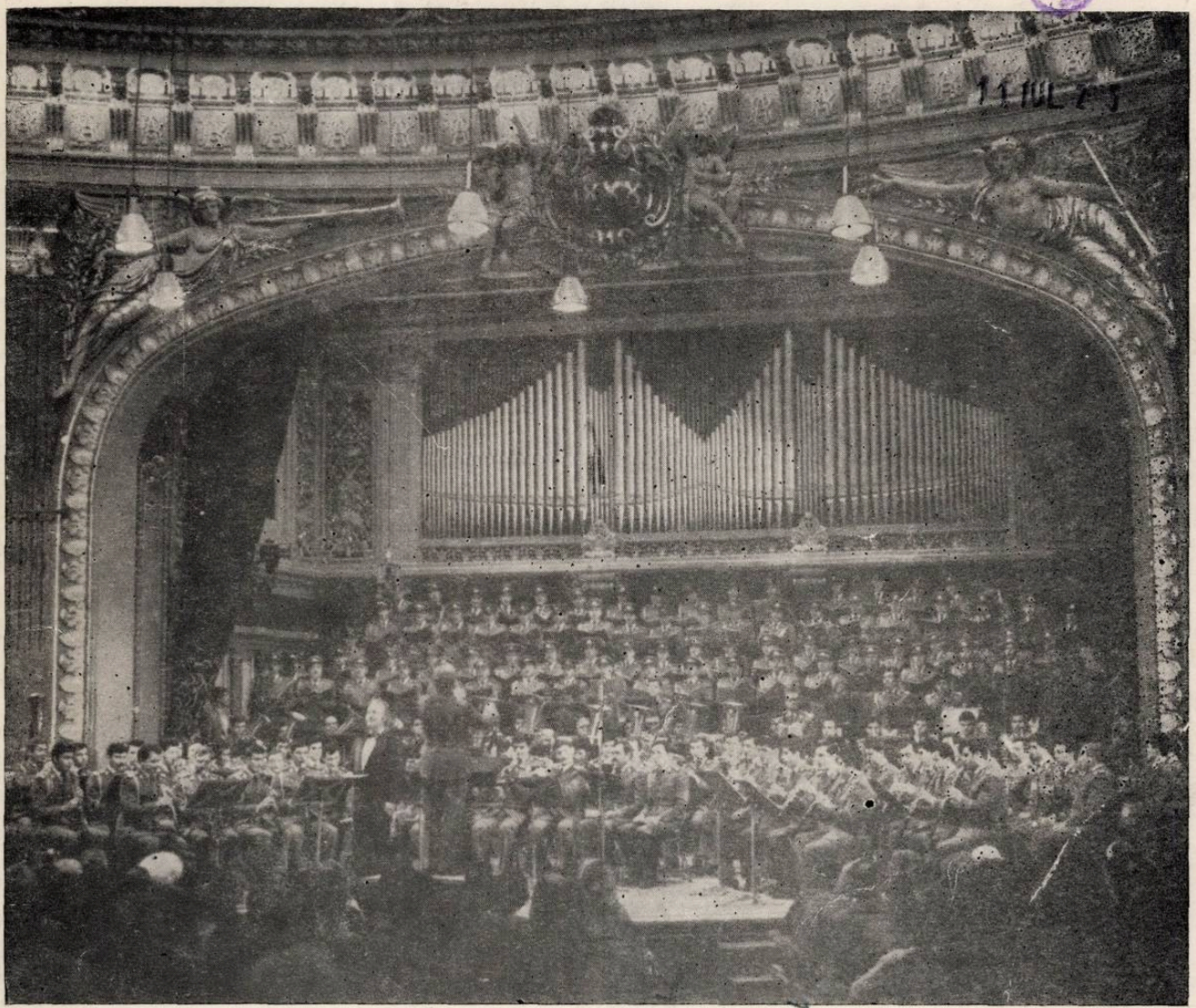
1 19649

MUZICA

IANUARIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

97 1990



1 AUG 2014

IAN 2022

43649.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVI NR. 1 (400) IANUARIE 1986

Ctitor de țară nouă

Ziua de 26 ianuarie constituie pentru partidul și poporul nostru o mare sărbătoare, prilejuind omagierea celui mai iubit fiu al națiunii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ctitor de țară nouă, făuritor al unei economii moderne și al unei spiritualități înfloritoare conducător încercat și înțelept, gînditor și creator al unei opere de covîrșitoare valoare teoretică și practică — personalitate strălucită a vieții politice contemporane, luptător consecvent pentru cauza poporului, pentru triumful păcii și colaborării în întreaga lume.

Cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, piatră de hotar în amplul proces de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate, au consemnat bilanțul măreților victorii ale marilor transformări socialiste semnificînd un excepțional efort de înnoire, de autodepășire și de mobilizare a tuturor energiilor creatoare.

Impetuoasa dezvoltare a României socialiste în acest răstimp își are reflexul și în faptele de cultură, în fenomenul artistic contemporan, în întreaga activitate instructiv-educativă. Făurirea unui om nou, cu o nouă conștiință umană, cu un profil revoluționar manifestat în muncă, în viață, un om care este conștient că împlinirea sa este parte integrantă din împlinirea țării, spre înfrumusețarea căreia se dezvoltă toate talentele, toate energiile și toate aptitudinile creatoare ale fiilor săi.

În anii socialismului și, îndeosebi, după cel de al IX-lea Congres al partidului, în climatul deosebit de rodnic asigurat prin orientările, indicațiile și îndemnurile secretarului general al partidului, creația noastră muzicală s-a îmbogățit cu numeroase și valoroase lucrări care redau în mod convingător și nuanțat dialectica gîndirii și sensibilității omenești, angajarea plenară în slujba împlinirii idealurilor patriotice și umaniste.

Sub semnul Festivalului național „Cîntarea României", amplă manifestare a geniului creator al poporului nostru, organizat din inițiativa tovarășului Nicolae Ceaușescu, creația și muzicologia, arta interpretativă, învățămîntul și educația muzicală s-au afirmat într-o continuă ascensiune. Accesul nelimitat la crearea și receptarea valorilor culturale, ampla participare a maselor, într-o pluritate de forme, la făurirea acestor valori se înscriu în marea epopee națională, ca un act cu profunde valențe umanist-revoluționare, etice și estetice.

Cultura noastră muzicală contemporană se integrează în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, cît și prin activitatea talentaților noștri interpreți un binemeritat prestigiu, atestat și prin numeroasele premii și distincții obținute în țară ca și peste hotare, la diferite concursuri și festivaluri internaționale de renume, ceea ce situează România pe unul din locurile fruntașe, alături de țări cu îndelungată tradiție.

Aceste rezultate se datoresc condițiilor optime create de partidul și statul nostru, îndeosebi în ultimele două decenii — consacrate de istorie drept EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU —, îndemnurilor și orientărilor date de către secretarul general al Partidului Comunist Român, care au deschis în fața noastră un orizont larg, un vast cîmp de acțiune.

Un sprijin deosebit în munca noastră îl constituie îndrumarea competentă și eficientă, plină de grijă și atenție pe care tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu o acordă întregului front al științei, învățămîntului, artei și culturii, pentru care, și noi, muzicienii, îi exprimăm cele mai călduroase mulțumiri și profunda noastră recunoștință.

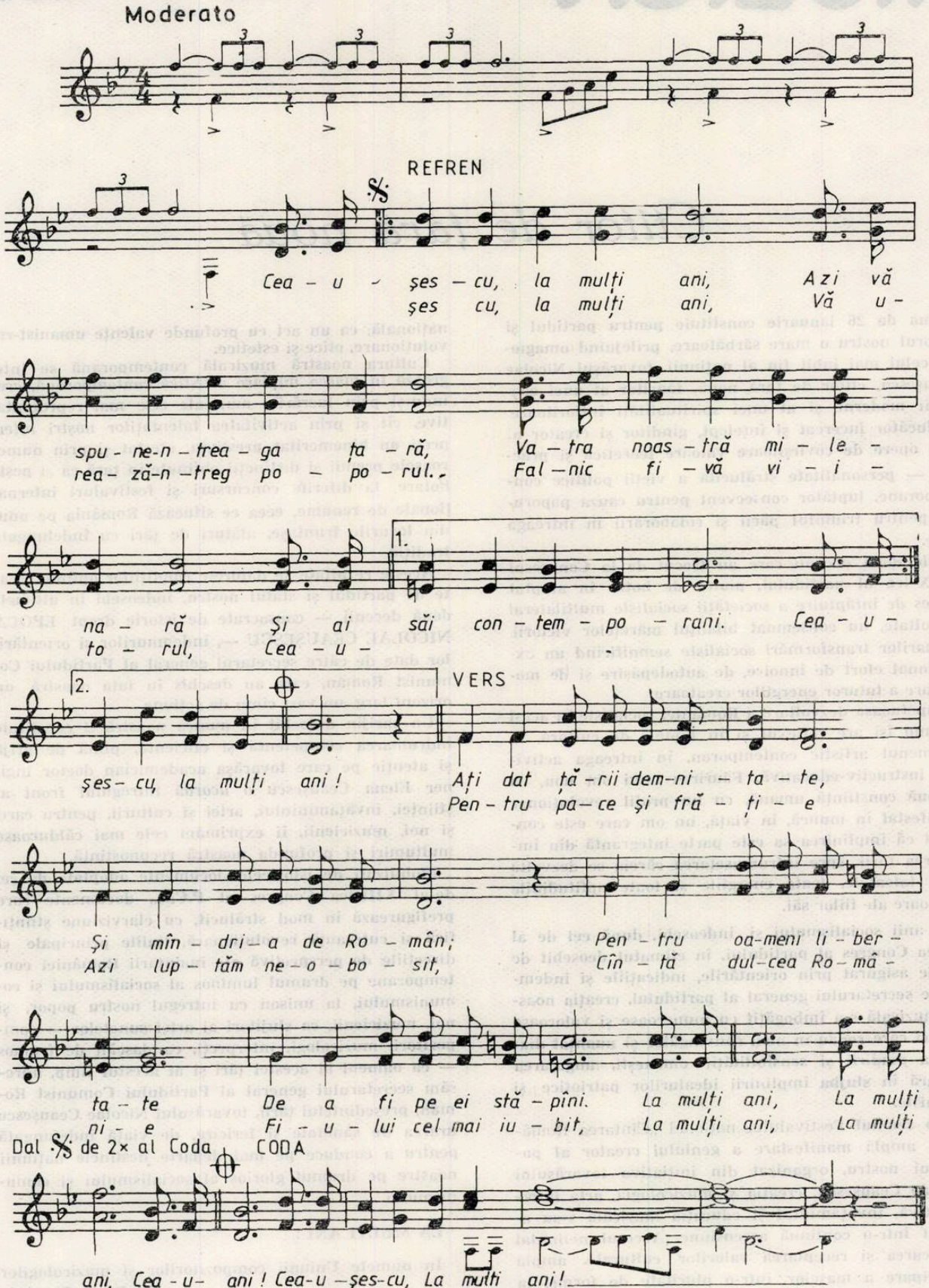
Mobilizați de istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R., documente care prefigurează în mod strălucit, cu clarviziune științifică și cutezanță revoluționară, liniile principale și direcțiile de perspectivă ale înaintării României contemporane pe drumul luminos al socialismului și comunismului, la unison cu întregul nostru popor, și noi, muzicienii, ca slujitori ai artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreți, ca dascăli de frumos — ca oameni ai acestei țări și ai acestui timp, adresăm secretarului general al Partidului Comunist Român, președintelui țării, tovarășului Nicolae Ceaușescu urarea de sănătate și fericire, de viață îndelungată pentru a conduce pe mai departe destinele națiunii noastre pe drumul glorios al socialismului și comunismului.

LA MULȚI ANI !

În numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor
din R. S. România
Președinte, prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

CEAUȘESCU, LA MULȚI ANI

Versurile de EUGEN ROTARU — *Muzica de* TEMISTOCLE POPA



Omagiu

În fiecare an, la 7 ianuarie, gîndurile noastre se îndreaptă cu nețărmurit respect, caldă admirație și adîncă recunoștință către tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, a cărei prestigioasă activitate politică, științifică și culturală contribuie în mod strălucit la zidirea României moderne, la situarea patriei noastre în stima întregii lumi.

Activist de seamă al partidului și statului nostru, cu o vastă experiență de luptă încă din anii ilegalității, savant de renume mondial cu o remarcabilă activitate pe tărîmul cercetării științifice, militant neobosit pentru punerea descoperirilor geniului uman în slujba progresului, păcii și înțelegerii între popoare, tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu constituie un exemplu luminos de patriotism înflăcărat și de umanism militant, revoluționar.

În același timp, prin înaltele sale funcții de partid și de stat, dar și printr-o largă deschidere de gînd și de suflet spre valorile artei și culturii românești, muncind și luptînd alături de secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășa Elena Ceaușescu a acordat și acordă un sprijin direct, competent și eficient tuturor inițiativelor creatoare menite să ducă la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste, la implicarea mai profundă a creației artistice în sfera perfecționării personalității umane, a formării omului înaintat, pe măsura cerințelor spirituale și morale ale epocii pe care o trăim și pe care, cu îndreptățită mîndrie patriotică, o numim EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

Iată de ce, la unison cu întregul nostru popor, și noi, muzicienii din România Socialistă, am salutat cu vie satisfacție alegerea tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu în înalta funcție de președinte al Consiliului Național al Științei și Învățămîntului, aceasta constituind o chezășie a înfăptuirii neabătute a sarcinilor ce ne revin din istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român.

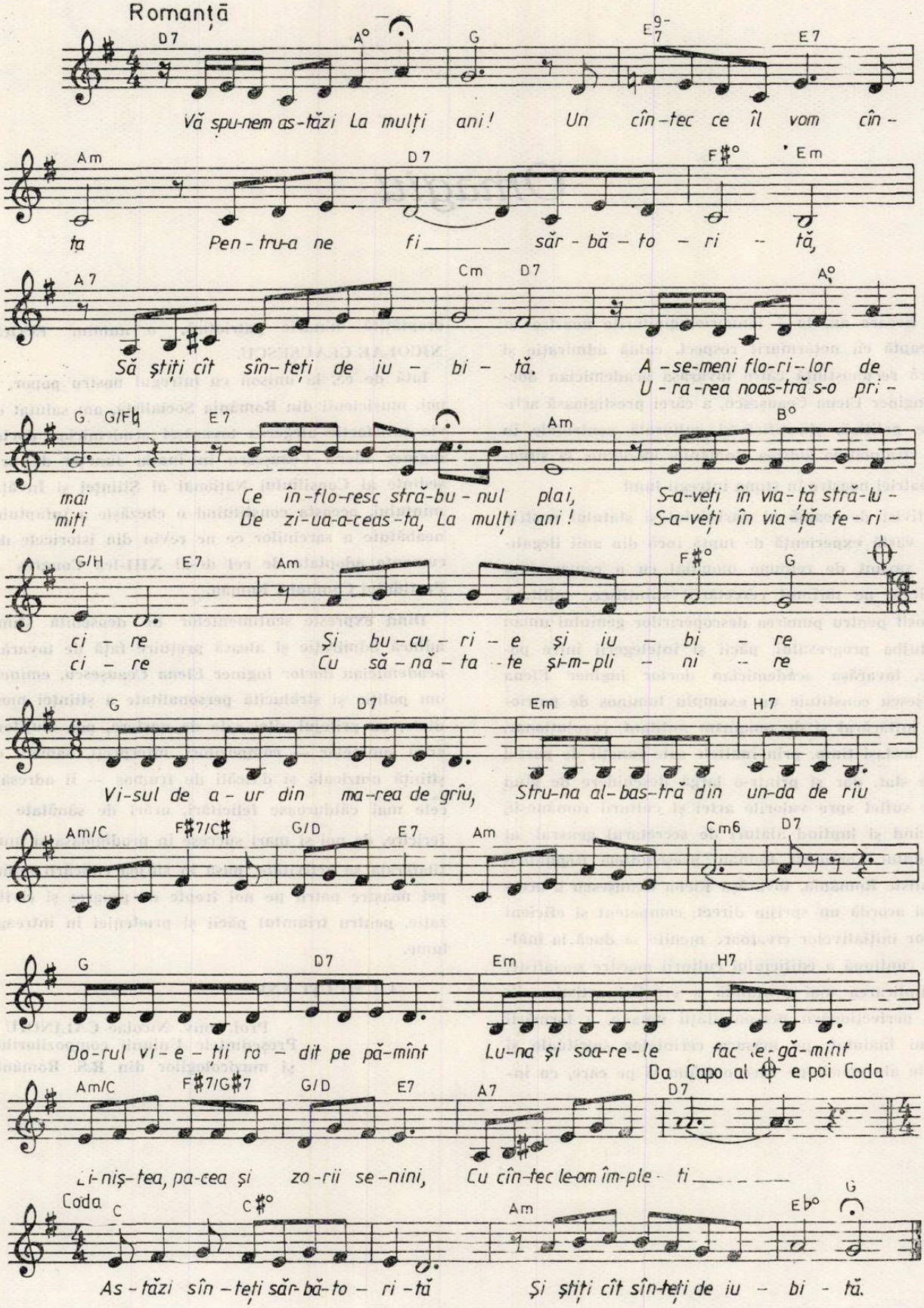
Dînd expresie sentimentelor de deosebită stimă, adîncă admirație și aleasă prețuire față de tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, eminent om politic și strălucită personalitate a științei mondiale, cu prilejul zilei sale de naștere, noi, slujitorii artei sunetelor — compozitori, interpreți, oameni de știință muzicală și dascăli de frumos — îi adresăm cele mai călduroase felicitări, urări de sănătate și fericire, de noi și mari succese în prodigioasa și multilaterala sa activitate, pusă în slujba ridicării scumpei noastre patrii pe noi trepte de progres și civilizație, pentru triumful păcii și prieteniei în întreaga lume.

LA MULȚI ANI!

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU
Președintele Uniunii compozitorilor
și muzicologilor din R.S. România

VĂ SPUNEM ASTĂZI LA MULȚI ANI

Versurile de Roxana Popescu — *Muzica de* Ion Cristinoiu



Omagiu fierbinte

La unison cu întregul nostru popor, muzicienii au adus un fierbinte omagiu celui mai iubit fiu al națiunii, strălucit conducător de partid și de stat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, marcînd ziua de 26 ianuarie cu o vibrantă cîntare. O astfel de manifestare care a avut loc sub semnul marii sărbători este concertul vocal-simfonic omagial organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Inspectoratul general al Muzicilor Militare în colaborare cu Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București. Desfășurat la Ateneul Român într-o atmosferă elevată, mobilizatoare, ca un prinos de dragoste și recunoștință pentru marele erou contemporan al României Socialiste, strategul victoriilor noastre pe drumul progresului, al libertății și independenței, al prieteniei și păcii, concertul a pus în lumină valori ale muzicii românești de ieri și de azi, exprimînd un puternic mesaj patriotic.

Pagini ale muzicii corale, simfonice și vocal-simfonice aparținînd unor maeștri clasici, creații generate de eroismul contemporan cuprinse în programul concertului omagial simbolizează continuitatea existenței poporului român pe vatra strămoșească, măreața epopee națională, împlinirea în EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, a idealurilor de libertate și progres care au însuflețit întotdeauna națiunea noastră. Unitatea de stil a fost realizată prin adaptarea partiturilor atît de diverse la resursele și specificul ansamblului care reunea Muzica reprezentativă a Armatei, corul Ansamblului artistic „Doina" al Armatei și Corul Școlii militare de muzică, beneficiind de conducerea competentă a dirijorilor colonel Emilian Ursu și colonel Sergiu Eremia și a dirijorilor de cor Gheorghe Popescu și Ioan Golcea. Auditoriul a fost cucerit de expresivitatea caldă, bogat nuanțată și perfect omogenă a ansamblului, de dinamismul permanent al unei muzici care îmbină cu inventivitate sonoritățile fastuoase, monumentale, cu momente de relief solistic, aproape cameral, la realizarea cărora și-au dat concursul cîntăreții Elvira Cîrje, Veronica Ionescu, Florin Diaconescu, Pompei Hărășteanu, Nicolae Urziceanu și Ioan Nicolau. O adevărată uvertură plină de patos purtînd titlul *La marea sărbătoare* înmănunchează marșuri ale Revoluției de la 1848 și ale Unirii din 1859 precum și cîntecele *Zi de sărbătoare* de Dumitru Eremia și *Comandantul suprem* de Savel Horceag. A impresionat virtuozitatea cu care fanfara simfonică alternează cu grupuri de gorniști, tobosari, liriști și cineliști într-un crescendo impetuos. Cantata *Slăvim pe-al țării președinte*, muzica de Emilian Ursu, versurile de Jean Gheliuc, transfigurează poetic și muzical un sentiment, un crez înălțător : *Ceaușescu-România*, într-o compoziție cu calde rezonanțe de melos național. *Omagiu tovarășei Elena Ceaușescu*, muzica de Sergiu Eremia, versurile de Jean Gheliuc, al cărui fir melodic se toarce generos, evocă poetice simțăminte și elevate gînduri. Trăsătură de unire în timp, emblemă a spațiului doinit, *Preludiu la unison* din *Suita I* pentru orchestră de George Enescu, intonat de fanfara simfonică, a însemnat un act temerar, admirabil realizat printr-o distribuire de surprinzătoare efecte a registrelor și timbrelor instrumentelor de suflat, astfel încît o inedită armonie emana din substratul monodic amintind de spectrul armonicelor de bucium și constituind astfel o soluție îndrăzneață în raport cu versiunea originală pentru coarde concepută de marele nostru compozitor. *Idealuri*, suită simfonică dedicată Anului Internațional al Tineretului, de Cătălin Ursu, se remarcă prin bogata substanță melodică cu caracter modal structurată liric sau dinamic și potențată polifonic și orchestral în imagini pregnante, de o captivantă vivacitate. Suita de cîntece patriotice și revoluționare *Unire în cuget și-n simțiri* grupează melodii-simbol de la *Cîntecul lui Ștefan cel Mare, Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul, Marșul lui Tudor Vladimirescu și Hora lui Alexandru Ioan Cuza* pînă la înflăcăratele embleme ale muzicii de gen care sînt *Pui de lei* și *Voința neamului*, înveșmîntate într-o orchestrație sclipitoare. Patos eroic realizat cu fervoare ritmică și cu rafinată paletă timbrală emană din suita de tablouri simfonice *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah, lucrare de excepțională strălucire orchestrală creată pe baza muzicii cunoscutului film cu același nume. *Glorie*, lucrare vocal-simfonică inspirată din lupta și activitatea Partidului Comunist Român, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, muzica de Emilian Ursu, versurile de Nicolae Dumbravă, pune în apoteoză dragostea de partid, de patrie, de conducătorul iubit. Muzica, de o bogată substanță epică și cu caracter de imn, se distinge prin plasticitate melodică, prin dinamism ritmic și prin elocvența dialogului coral-vocal și orchestral.

În concluzie, concertul-omagiu reprezintă un eveniment artistic model, invitînd la inițiative asemănătoare menite să edifice publicul larg și îndeosebi tineretul în spiritul înaltelor idealuri moral-estetice proprii culturii noastre socialiste.

Dr. Vasile TOMESCU

Impliniri şi perspective în activitatea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România

Activitatea de creaţie şi cu caracter social-obştesc desfăşurată de compozitori şi muzicologi în etapa actuală are loc în condiţiile angajării plenare a întregii naţiuni în opera nobilă de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul patriei. Viaţa, munca, idealurile fiecăruia dintre noi se identifică cu programul de dezvoltare social-economică şi culturală a patriei, elaborat de partid, în frunte cu secretarul său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, şi înfăptuit cu neţărmurită dăruire de toţi oamenii muncii.

Documentele celui de al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român au marcat succesele de importanţă istorică obţinute de poporul nostru în opera de edificare a celei mai drepte şi avansate orînduiri sociale pe vatra străbună, punînd în lumină saltul calitativ al acestor transformări revoluţionare prin care se distinge cea mai fertilă epocă din întreaga dezvoltare a poporului român, denumită pe drept cuvînt *EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU*. În anul 1985 poporul nostru a aniversat cu un sentiment unanim de mîndrie patriotică împlinirea a 2 decenii de cînd în fruntea partidului şi a statului a fost ales cel mai iubit fiu al naţiunii, strălucitul militant revoluţionar şi patriot, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, stegarul luptei pentru afirmarea liberă şi independentă a României pe plan mondial, pentru soluţionarea problemelor vitale ale acestui timp şi ale timpului care vine, realizarea unei păci durabile, dezarmarea generală şi în primul rînd dezarmarea nucleară, instituirea unei noi ordini economice pe planeta noastră, promovarea unor relaţii echitabile de colaborare şi prietenie între toate statele lumii, indiferent de orînduirea socială sau de mărimea lor.

Sîntem încă sub impresia profundă a magistralei cuvîntări rostită de Secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la deschiderea lucrărilor Congresului Ştiinţei şi Învăţămîntului, la care am avut cinstea să particip în numele uniunilor de creaţie şi ca rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cuvîntare care se constituie într-un amplu şi măreţ program de acţiune, de o inestimabilă însemnătate pentru întreaga noastră activitate instructiv-educativă şi cultural artistică.

La unison cu întregul nostru popor, şi noi, slujitorii artei sunetelor — compozitori, muzicologi şi dascăli de frumos — am salutat cu vie satisfacţie alegerea, de către acest forum, a tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu în înalta funcţie de preşedinte al Consiliului Naţional al Ştiinţei şi Învăţămîntului, aceasta fiind o chezăşie a înfăptuirii neabătute a sarcinilor ce revin domeniului nostru de activitate, din istoricele documente adoptate de cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R.

În Programul dezvoltării social-economice şi spirituale a patriei, în lupta eroică pentru înfăptuirea socialismului şi comunismului în spaţiul străbun, în demersul cutezător şi exigent pentru rezolvarea tuturor problemelor pe care, în mod firesc, procesul înnoirii societăţii noastre le implică, noi, creatorii şi teoreticienii muzicii, vedem criteriile şi temeiurile propriei noastre angajări, propriul nostru crez politic, moral şi estetic, propriul nostru ideal, propriile noastre resurse ale devenirii şi ale influenţării devenirii prin mijloacele artei sunetelor. În procesul revoluţionar de dezvoltare a societăţii noastre, la acest moment hotărîtor care prefaţează un nou şi exigent plan cincinal în prospectarea cutezătoare dar lucidă a dezvoltării economice şi social-culturale a patriei pînă în anul 2000, creatorii de muzică, oamenii de ştiinţă muzicală, educatorii artistici ai naţiunii îşi identifică propriul atelier de lucru cu şantierul efervescent, eroic al României *EPOCII CEAUŞESCU*, şantier pe care se forjează deopotrivă şi într-o relaţie dialectică, organică, civilizaţia materială şi spirituală cu care naţiunea română va intra în cel de al III-lea mileniu al societăţii mondiale.

Participînd cu dăruire şi un înalt simţ al responsabilităţii politice la marele efort de autodepăşire pe care îl întreprinde naţiunea română sub conducerea partidului, a secretarului său general, Uniunea compozitorilor şi mu-

zicologilor și-a desfășurat programul său de activitate pe anul 1985, în spiritul cerințelor actuale și de perspectivă ale vieții noastre culturale, program pentru a cărui îndeplinire și-au adus o susținută contribuție toți membrii obștei noastre, Comitetul său de conducere, Organizația de partid, întregul personal tehnic-administrativ din centrală, filiale și cenacluri.

Rolul activității desfășurate de membrii Uniunii se concretizează atît pe planul creației muzicale și al muzicologiei cît și în acțiuni de aprofundare a cunoașterii vieții și realizărilor oamenilor muncii, de dezbatere și popularizare a muzicii în rîndul maselor, consacrate formării și educării omului nou, promovate și apreciate în cadrul cuprinzător al Festivalului național *Cîntarea României.*

Valoroase creații de toate genurile realizate în acest an pun în lumină în tonuri vibrante eroismul contemporan, dragostea de viață, profilul etic și estetic al făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, al demiurgilor de pe șantierele patriei, al tinerelor generații care se identifică cu zorile comunismului.

În anul 1985 a fost intensificată prezența membrilor Uniunii în mijlocul oamenilor muncii, în scopul aprofundării aspectelor legate de eroismul contemporan, al dezvoltării dialogului cu făuritorii de bunuri materiale și spirituale. Aceste acțiuni au prilejuit vibrante interpretări ale creației noastre, realizate de artiști profesioniști și amatori, printre care și noi creații născute din ardoarea impresiilor suscitate de contactul nemijlocit al muzicienilor cu viața.

Vizitele de informare și documentare organizate în acest an de Uniunea noastră au fost efectuate de delegații care au întrunit în medie 30—35 membri, la aceste acțiuni participînd și cadre didactice și studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", corul „Madrigal" și alte formații și colective artistice.

Astfel de vizite de documentare au avut loc în Capitală, la Filatura română de bumbac, Tricodava, Uzinele „Semănătoarea", Uzinele „Republica", Întreprinderea de Mecanică Fină, Clubul Uzinelor „23 August", Întreprinderea de medicamente București, Ecran Club, Sectorul Ilfov precum și în bazinul carbonifer al Văii Jiului (Petroșani, Lupeni, Vulcan, Uricani, Petrila, Lonea), în județele Bacău, Buzău, Cluj, Iași, Sălaj, Constanța, la Canalul Dunăre-Marea Neagră.

În vizita de documentare efectuată în întreprinderile din Cluj-Napoca, delegația Uniunii, condusă de președintele său, a participat și la deschiderea *Festivalului „Toamna muzicală clujeană"*, marcînd cu același prilej și sărbătorirea, în acest an, a *Zilei Internaționale a Muzicii,* sub semnul promovării păcii și colaborării internaționale, a idealurilor umaniste militante.

Compozitorii și muzicologii au sprijinit buna desfășurare a manifestărilor din etapele finale ale celei de-a V-a ediții a *Festivalului național „Cîntarea României"*, în direcția actualizării repertoriului de toate genurile, a ridicării calității interpretării, a activității juriilor.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor, în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", a consacrat împlinirii a două decenii de la Congresul al IX-lea al P.C.R. un simpozion cu tema „Cultura muzicală, dimensiune a vieții spirituale contemporane în Epoca Ceaușescu". Aspecte și probleme actuale ale educației estetice, ale mișcării artistice de mase, ale creației și vieții noastre muzicale în ansamblu au fost dezbătute de membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor în presă, la Radio și Televiziune, la cursurile Universității cultural-științifice, în cadrul a numeroase conferințe, simpozioane. Un moment proeminent în acest sens îl constituie simpozionul organizat în cadrul celei de-a X-a ediții a *Festivalului Internațional „George Enescu"*, cu participarea și a unor personalități de peste hotare, eveniment care a prilejuit totodată interpretarea unui număr mai mare ca oricînd de creații românești reprezentative.

Revista „Muzica" și Editura muzicală și-au fundamentat planurile tematice pe idei și orientări de stringentă actualitate. Au fost publicate partituri valoroase, volume și studii de muzicologie axate pe o problematică de actualitate, inclusiv o culegere de cîntece dedicate *Anului Internațional al Tineretului,* cu titlul *Particpare, dezvoltare, pace.*

O contribuție substanțială au adus membrii Uniunii noastre la reușita a numeroase activități muzicale din Capitală și din județele patriei, dintre care subliniem : Concertul-omagiu dedicat aniversării a 40 de ani de la victoria asupra fascismului și sărbătorirea zilei independenței României, *Cîntec eroului între eroi* pe platforma petrochimică Năvodari, *Festivalul Artei și Creației Studențești, Festivalul-concurs interjudețean de muzică ușoară „Mărțișor '85"* de la Botoșani, *Galele tinerilor interpreți* de la Cluj-Napoca, Constanța, Bacău, Craiova, *Festivalul muzicii de jazz* de la Sibiu, *Concursul „Dialogul hărniciei"* de la Focșani, *Laudă omului și creației sale* din Valea Jiului, *Simpozionul „Ion Căianu"* de la Mierea-Ciuc, *Centenarul „Dimitrie Cuclin"* de la Galați, *Festivalul „Timotei Popovici"* de la Marga, *Festivalul „Timișoara muzicală", Festivalul muzical interjudețean „Iacob Mureșianu"* de la Blaj, *Primăvara culturală bucureșteană, Zilele muzicale tîrgumureșene, Festivalul-concurs de muzică populară „Narcisa de aur"* de la Costești-Argeș, *Festivalul muzicii de cameră* de la Brașov, aniversarea a 10 ani de la înființarea corului de cameră „Miorița" din

Reșița, *Festivalul de muzică ușoară „Amara '85"*, *Festivalul filmului* de la Costinești, *Festivalul „Nufărul"* de la Covasna, *Festivalul-concurs de muzică ușoară românească „Mamaia '85"*, *Concursul de muzică ușoară, populară și folk „Corabia de aur"*, *Festivalul „Cibinium '85"*, *„Concursul interjudețean de muzică ușoară și populară românească „Steaua Dunării"* de la Galați, *Festivalul de interpretare „Iubiți romanța"* de la Mogoșoaia, *Festivalul-concurs de interpretare „Toamna culturală băcăuană"*, *Festivalul „Crizantema de aur"* de la Tîrgoviște, *Simpozionul dedicat creației lui Ionel Perlea* de la Slobozia.

În 1985, activitatea desfășurată pe plan extern de Uniunea compozitorilor și muzicologilor a cunoscut realizări însemnate, concretizate în schimburile de delegați, în participarea muzicienilor noștri la evenimente muzicale de peste hotare și a muzicienilor străini la evenimente muzicale din țara noastră, în efectuarea schimbului de materiale documentare (partituri, cărți, discuri), contribuind la promovarea valorilor creației și muzicologiei noastre în lume.

Printre aceste acțiuni menționăm : *Zilele muzicii R.F.G. în R.S.R.* (septembrie) urmînd ca în reciprocitate să aibă loc *Zilele muzicii românești în R F.G.* în 1986, *Zilele muzicii românești în Olanda* (noiembrie), *Zilele muzicii românești în R. P. Bulgaria* (aprilie), *Zilele muzicii românești în R.D.G.* (februarie). A fost elaborat proiectul unui eveniment similar ce se va desfășura în reciprocitate cu Franța și Danemarca în anul 1986. De asemenea, au avut loc concerte în cadrul *Zilelor culturii R. P. Ungare în R.S.R.* (aprilie) și *Zilele culturii sovietice în R.S.R.* (mai).

Membrii Uniunii noastre au ptrticipat la *Zilele internaționale ale muzicii tinere din R.D.G.*, *Bienala muzicală de la Berlin*, *Tricentenarul Bach-Händel-Schütz* (R.D.G.), la lucrările juriului *Concursului internațional de creație — „Karl Maria von Weber"* de la Dresda, la *Festivalul de muzică veche din R. P. Polonă*, *Simpozionul internațional de muzicologie de la Stuttgart*, *Festivalul național de muzică din Coreea*, *Festivalul muzical din Danemarca*, etc. Au fost susținute conferințe în R.F.G., Italia, Olanda și au continuat întîlnirile profesionale dintre tinerii compozitori români și sovietici.

În cursul anului 1985, au fost interpretate lucrări de compozitori români în : R. P. Bulgaria, Franța, R. F. Germania, Grecia, Italia, Olanda, Luxemburg, S.U.A., U.R.S.S.

Sînt de relevat aprecierile de care s-au bucurat unele dintre creațiile compozitorilor noștri, fiind distinse cu premii sau diplome la diferite manifestări internaționale.

În imediata perspectivă, Uniunea noastră se angajează să stimuleze colaborarea sub forma unui plan comun de creație a compozitorilor și autorilor de texte — scriitori, poeți, dramaturgi — care au participat la vizitele de informare și documentare în 1985, pe marile șantiere ale patriei, la obiective ale industriei și agriculturii noastre socialiste, la grandioasele ctitorii ale EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU și să sprijine includerea acestor creații inspirate din vibrantele realități în cadrul stagiunii artistice curente. Muzicienii noștri sînt chemați să întîmpine cu noi și valoroase lucrări, evenimentele majore pe care le vom marca în perioada 1986—1987 : aniversarea a 65 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român (1921—1986), aniversarea a 40 de ani de la proclamarea Republicii (1987), aniversarea a 600 de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Bătrîn (1986). Subliniem de asemenea, că anul 1986 a fost declarat *Anul Internațional al Păcii*, ceea ce trebuie să se reflecte și în activitatea noastră de creație, muzicologie precum și în alte acțiuni în domeniul social-obștesc. Sîntem convinși că aceste generoase repere ale istoriei de ieri și de azi a patriei și a partidului vor mobiliza energia creatoare a membrilor Uniunii noastre și că realizării acestui înalt obiectiv al muncii noastre toți muzicienii îi vor consacra întreaga atenție, dăruire și experiență.

Concursul de cîntece patriotice și revoluționare create de studenți

Parte integrantă a grandiosului *Festival Național „Cîntarea României"*, cea de a II-a ediție a *Concursului de cîntece patriotice și revoluționare* destinat studenților de la conservatoarele din București, Cluj-Napoca și Iași, precum și celorlalți studenți cu preocupări în domeniul creației muzicale de la alte profile de învățămînt este una din multiplele acțiuni înscrise în bogatul calendar al manifestărilor cultural-educative din patria noastră, dedicate *Anului Internațional al Tineretului.*

Organizat de Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România, Ministerul Educației și Învățămîntului, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, actuala ediție a concursului a fost pregnant marcată de importantele evenimente din viața partidului și poporului nostru care au avut loc în ultima perioadă de timp și în primul rînd de cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român. Sînt, de asemenea, încă vii în conștiința noastră, a întregii națiuni, ecourile sărbătoririi în 1985 a celei de a 41-a aniversări a actului istoric de la 23 August 1944, precum și împlinirea a două decenii de la cel de-al IX-lea Congres al partidului, piatră de hotar în amplul proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate în România, perioadă pe care, cu profundă mîndrie patriotică, o numim EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

Cîntecele patriotice și revoluționare create de studenți în cadrul acestui concurs exprimă, în mod convingător și nuanțat, dragostea și devotamentul lor față de patrie și popor, față de partid și secretarul său general, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, hotărîrea fermă de a lupta pentru apărarea păcii, pentru colaborare și prietenie cu tineretul din întreaga lume. Pentru cele mai valoroase creații muzicale, juriul a acordat trei premii și două mențiuni din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor și patru premii și o mențiune din partea Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România.

În prima parte a concertului au fost prezentate șapte dintre cele mai valoroase cîntece distinse cu premii stabilite de juriu, interpretate de patru formații corale din centrele universitare București, Cluj-Napoca, Iași și Craiova — colective evidențiate în etapa finală a Festivalului Artei și Creației Studențești, iar partea a doua a cuprins un program susținut de studenți ai Facultății de instrumente și canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

În cadrul concertului de gală care a avut loc în studioul Radioteleviziunii în ziua de 25 noiembrie 1985, muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele juriului, a înmînat premiile obținute în cadrul concursului.

Publicăm mai jos premiile acordate :

A. Din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România

Premiul I

Ochii patriei — Muzica : Adrian Stoici
Conservatorul București
— Versurile : Ion Socol

Premiul al II-lea

Cîntec și joc — Muzica : George Balint
Conservatorul București
— Versurile : Ion Bănuță

Premiul al III-lea

Sentiment de patrie — Muzica : Roxana Hașeganu
Conservatorul Iași
— Versurile : Nicolae Vrîncea

Mențiuni

1. **Hora primăverii** — Muzica și versurile :
Makkai Gyöngyver
Conservatorul Cluj-Napoca

2. **Nu sînt singur** — Muzica : Dana Cojocaru
Conservatorul Cluj-Napoca
— Versurile : Lucian Blaga

B. Din partea Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din R. S. România.

Premiul I

Tinerețe, mîndru nume — Muzica : Leonard Dimitriu
Conservatorul Iași
— Versurile : Nicolae Dragoș

Premiul al II-lea

Pentru pace — Muzica : Hanga Simona
Conservatorul Cluj-Napoca
— Versurile : Ion Brad

Premiul al III-lea

Demnitate — Muzica : Cristian Berger
Conservatorul București
— Versurile : Virgil Carianopol

Patria mea — Muzica : Luiza Caloianu
Conservatorul București
— Versurile : Vasile Nicolescu

Mențiune

Cîntec pentru patrie — Muzica : Magyari Zita
Conservatorul Cluj-Napoca
— Versurile : Otilia Cazimir

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

Între 1—3 noiembrie compozitorul Alexandru Paşcanu a luat parte la îndrumarea şi înnoirea repertoriului formaţiilor corale şcolare clasele I—IV, din municipiul Cluj-Napoca, în vederea participării acestora în Festivalul Naţional „Cîntarea României" ● La 7 noiembrie la Clubul tineretului din sectorul 6 al Capitalei „Ecran — Club" muzicologul Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România a prezentat prelegerea cu tema : „Rolul muzicii în educarea tinerei generaţii", urmată de spectacolul „Cîntăm partidul şi ţara", susţinut de studenţii claselor de canto ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. ● La 8 noiembrie la Întreprinderea de medicamente din sectorul 3 al Capitalei s-a desfăşurat vizita de informare şi documentare a membrilor Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, cu oamenii muncii din această întreprindere, vizită urmată de spectacolul „Cîntăm Partidul şi ţara" susţinut de studenţii claselor de canto ale Conservatorului bucureştean. Au fost prezenţi : Vasile Tomescu, Temistocle Popa, Ion Cristinoiu, Ştefan Andronic, Mircea Bădulescu, Dumitru Răuţă şi Mircea Ştefănescu. ● Între 22—24 noiembrie la Tîrgovişte s-a desfăşurat Concursul de interpretare a romanţei „Crizantema de aur" ediţia a XVIII-a, manifestare de prestigiu ce se bucură de un larg răsunet în rîndul maselor de iubitori ai romanţei. Au făcut parte din juriu compozitorii : Temistocle Popa şi Dan Stoian ; au fost prezenţi şi compozitorii George Grigoriu, Dan Ardelean şi Lucian Vlădescu. ● În aceiaşi perioadă 22—24 noiembrie la Bucureşti s-au desfăşurat secţiunile etapei finale a Festivalului creaţiei şi artei studenţeşti ediţia a XVI-a, organizată de Consiliul U.A.S.C.R. şi Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, manifestare integrată Festivalului Naţional „Cîntarea României", avîndu-l ca preşedinte al juriului pe tovarăşul Nicolae Călinoiu — rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S. România. Au fost premiaţi numeroşi studenţi din Bucureşti şi din ţară, la secţiunile solişti vocali şi instrumentişti, formaţii vocale şi instrumentale — camerale studenţeşti. ● La 25 noiembrie la sala de concerte a Radioteleviizunii române, sub aceiaşi preşedinţie a avut loc festivitatea de premiere şi spectacolul de gală, organizate cu prilejul finalizării Concursului de cîntece patriotice şi revoluţionare create de studenţi, manifestare aflată la a II-a ediţie şi dedicată Anului Internaţional al Tineretului. Din juriu au făcut parte şi următorii compozitori : Alexandru Paşcanu, Laurenţiu Profeta, Valentin Timaru, Vasile Spătărelu, Constantin Simionescu. ● Între 23—25 noiembrie la Buzău a avut loc Concursul interjudeţean de interpretare al muzicii populare „Românie plai de dor" avînd în juriu pe compozitorii C-tin Arvinte, Vasile Timiş şi George Draga. ● Între 26—28 noiembrie la Focşani s-a desfăşurat Concursul interjudeţean de interpretare a muzicii uşoare româneşti, sub genericul „Să cînte tinereţea" avînd ca preşedinte al juriului pe compozitorul Horia Moculescu şi membru în juriu pe compozitorul Dan Bălan. ● Între 21—30 noiembrie la Constanţa a avut loc ampla manifestare „Pontica '85" — Dialog cultural cu viaţa. În cadrul acestor manifestări în zilele de 29 şi 30 noiembrie s-a desfăşurat simpozionul cu tema : „I. D. Chirescu — personalitate a muzicii corale româneşti", urmat de recitalul coral prezentat de corul „I. D. Chirescu", simpozion la care au participat luînd cuvîntul compozitorii : Liviu Comes, Dragoş Alexandrescu şi Zaharia Popescu. Cu acest prilej a avut loc şi Festivalul coral judeţean „I. D. Chirescu" la cea de a V-a ediţie la care au luat parte compozitorii : Mircea Neagu, Iovan Miclea şi Grigore Nica. ● Pe tot parcursul lunii noiembrie s-au desfăşurat comisiile de atestări pentru liber profesionişti — muzică uşoară şi populară — la Casa de cultură Petöfi Sandor din Bucureşti avînd ca preşedinte al juriului pe muzicologul şi compozitorul Vasile Donose, iar în juriu pe compozitorii Marcel Dragomir, Dan Ardelean, Teodor Bratu, Dan Stoian, Petre Mihăiescu Dan Bălan şi muzicologul Daniela Fotea Caraman.

A.V.

În zilele de 26 şi 27 noiembrie 1985 a avut loc întîlnirea delegaţiei de compozitori sovietici, alcătuită din Algimantes Kubiliunas din R. S. S. Lituaniană, secretar al Filialei din Kaunas a Uniunii compozitorilor din U.R.S.S. şi Rustam Rustam-Zade din Baku — R. S. S. Azerbaigiană — cu compozitori şi muzicologi români. Vizita celor doi muzicieni sovietici a demonstrat o dată mai mult utilitatea acestor schimburi de idei privind creaţia contemporană a celor două ţări, contribuţia unor astfel de dialoguri la cunoaşterea artei muzicale româneşti peste hotare.

Audierea cîtorva lucrări semnate de compozitori din R. S. S. Lituaniană, a relevat o reală diversitate stilistică, apelul la sursa folclorică — fie că este vorba de elemente specifice de sintaxă sau chiar de folosirea unor instrumente netipice, ca în oratoriul *Ultimele ritualuri păgîne* de Bronius Kutavicius sau în *Poemul gotic* de Vytautas Montvila — coexistă cu limbajul serial şi tehnica minimală şi repetitivă *(Simfonia a II-a* de Oswaldas Balakauskas) pentru care manifestă o mare atracţie tînăra generaţie. Adaugînd dramaticul *Concert pentru voce şi cvartet de coarde* de Vytautas Laurusas ca şi *Cvintetul* de suflători al oaspetelui lituanian, putem spune că toate aceste creaţii poartă pecetea spiritualităţii nordice, a inconfundabilei sale austerităţi.

La rîndul său, compozitorul Rustam Rustam-Zade a oferit pagini semnificative din componistica azerbaigiană : Kara Karaev — *Suita a II-a* din baletul *Pe poteca tunetului ; Simfonia a IV-a* pentru orchestră de coarde de Arif Melikov, *Serenada* pe care mai tînărul Faragi Karaev a dedicat-o lui Mozart.

Creaţia românească, pentru care oaspeţii au manifestat mult interes, a fost reprezentată prin lucrări de Theodor Grigoriu *(Canti per Europa)*, Aurel Stroe *(Orestia II)*, Ştefan Niculescu *(Simfonia a II-a „Opus dacicum")*, Wilhelm Berger *(Cvartetul nr. 15)* Liana Alexandra *(Simfonia a IV-a)*, Doina Nemţeanu-Rotaru *(Cumpăna luminii)*, Liviu Dănceanu *(Florilegiu)*, Şerban Nichifor *(Simfonia I)*, Fred Popovici *(Heterosynthesis)*.

Discuţiile care au avut loc cu acest prilej s-au axat pe probleme ale esteticii contemporane, pe valorificarea folclorului (care, după cum ne spun oaspeţii este privit ca o sursă importantă ; în conservatorul din Vilnius activitatea de culegere, catalogare şi armonizare a melodiilor este în plină desfăşurare) şi pe fenomenul creaţiei contemporane româneşti.

Uniunea compozitorilor a fost reprezentată de compozitorii Wilhelm Berger — secretar, Zaharia Popescu, Fred Popovici, Doina Nemţeanu Rotaru, Liviu Dănceanu, Mihnea Brumariu şi de o serie de tineri muzicologi.

M.R.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE SECȚIILOR

SECȚIA SIMFONICĂ ȘI DE MUZICĂ DE CAMERĂ

Lucrări simfonice : Vasile Herman — *Simfonia a IV-a* ● Sorin Lerescu *Simfonia I „Orizont 1944"* ● *Lucrări vocal-simfonice :* Anton Zeman — *E tînăr pămîntul* — cantată pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Lucian Țugui ● *Lucrări camerale :* Ion Crișan — *Preambul și Ricercar* pentru cvartet de coarde ● Theodor Drăgulescu — *Scene moldo-valahe* ● Myriam Marbe — *Trio pentru vioară, violă și violoncel* ● Cristian Misievici — *Voievodală II pentru 7 instrumente* ● Octavian Nemescu — *Metabizantinirikon* pentru clarinet și bandă ● Ștefan Niculescu — *„Per tre"* trio pentru vioară, violă, violoncel ● Paul Rogojină — *Diptic pentru pian* ● Sergiu Sarchizov — *Variațiuni B.A.C.H. pentru violoncel solo* ● Ede Terenyi — *Capriccio graziozo* — *Hommage a Scarlatti* ● Cornel Țăranu — *Sonata pentru clarinet și percuție* ● Cătălin Ursu — *Concert pentru orchestră de coarde* ● Zeno Vancea — *Cvintet de suflători* ● Adalbert Winkler — *Trio pentru violă, violoncel și contrabas.*

E.A.

SECȚIA CORALĂ

Adrian Pop — *Cîntec la stema țării* — cor mixt, versuri : Negoiță Irimie ● Gheorghe Cojocaru — *Țară tinerețea noastră* — cor femei, versuri : C-tin Cîrjan ● Dan Buciu — *Mamă țară* — cor mixt, versuri : Tudor Arghezi ● D-tru Capoianu — *Steagul Tricolor* — cor mixt, versuri : George Coșbuc ● Laurențiu Profeta — *Tinerețe, frumusețe* — cor mixt cu pian, versuri : Eugen Frunză ● Liviu Borlan — *Plaiuri ardelene* — cor de femei, versuri de eleva Doina Mândraș ● C-tin Catrina — *Cîntece de dor* — cor de femei, versuri populare ● C-tin Arvinte — *Frumoasă ne e țara* — cor mixt, versuri : Ioan Meițoiu ; — *De dor și dragoste* — diptic bănățean pentru solo mezosopran și cor mixt, prelucrare pe versuri populare. ● Teodor Caciora — *Noi te-nălțăm* — solo soprană și cor mixt, versuri: Dumitru Dumitrică ● Remus Georgescu — *Legămînt* — cor mixt, cor de copii și orchestră, versuri : Camil Georgescu. ● Valentin Gruescu — *Ești om cît ești iubit și cît iubești* — cor mixt, versuri : Kiss Jenö — *Diamantine* — cor mixt, versuri : Valentin Gruescu ● C-tin Romașcanu — *Te slăvim țară română* — cor mixt, versuri : Ioan Meițoiu ● Gheorghe Bazavan — *O nouă Românie* — cor mixt, versuri : Octav Sargețiu ● Mircea Neagu — *Urare de Anul Nou* — cor mixt, versuri : Ioan Meițoiu ● Iovan Miclea — *Lumini de August* — cor mixt, versuri : Ion Socol ● Radu Paladi — *Spor la muncă* — cor mixt, versuri : C-tin Cîrjan ● Zaharia Popescu — *Sălaj, vatra dacilor liberi* — cor mixt și recitator, versuri : Ion Potopin ; — *Tu, țară bună* — cor de femei, versuri : Virgil Carianopol ● Emil Lerescu — *Cîntec pentru pacea lumii* — cor mixt cu pian, versuri : Eugen Frunză ● Radu Paladi — *Din pridvorul țării de sus* — poem coral mixt, versuri : C-tin Cîrjan ● Ioan Alexandrescu — *La fereastra spre livadă* — cor mixt, versuri : St. O. Iosif ● Dan Buciu — *Tineri în luptă* — cor mixt, versuri : Nina Cassian ● Maia Ciobanu — *Urare de belșug* — *De dor* — *Sorcova de peste vale* — toate trei pentru cor de femei pe versuri populare ● Costică Andrei — *Țară senină* — cor mixt, versuri : Vasile Speranța ; — *Plaiul dorului* — cor mixt, versuri populare ● Iovan Miclea — *Plai de doruri necuprinse* — cor mixt, versuri Nicușor Constantinescu și Iovan Miclea ● Adalbert Winkler — *La Tînjaua din Oaș* — cor mixt cu pian, versuri : Petre Nicolae ● Irina Odăgescu — *Iia românească* — cor de femei, versuri : Nicușor Constantinescu ● Doru Popovici — *Triptic madrigalesc* — cor de femei cu solo de soprană, versuri : Petru și Doru Popovici ● Adrian Pop — *Trei bagatele* — cor mixt, versuri : Cristian Morgenstern ; — *La ce lină de fîntînă* — prelucrare pentru cor mixt, versuri populare ● Teodor Bratu — *Slavă păcii pe pămînt* — cor mixt cu acompaniament ad libitum — *Omagiu satului românesc* — cor mixt, ambele pe versuri de Teodor Bratu ● Gheorghe Cojocaru — *Cine seamănă culege* — cor mixt, versuri : C-tin Cîrjan ● Mircea Bădulescu — *Portretul patriei* — cor pentru 3 voci egale, versuri : Gențiana Sturzu ● Gheorghe Carp — *Covoare românești* — cor la 3 voci egale, versuri : Gh. Carp ● Cristian Alexandru Petrescu — *Iarbă* — *Ceas de vară* — *Cărăbușul* — toate 3 pentru cor mixt pe versuri de Lucian Blaga ● Claudiu Negulescu — *Munca ta și munca mea* — cor la voci egale cu pian, versuri : C-tin Cîrjan ● Sorin Vulcu — *Lui Lucian Blaga* — poem cantată pentru cor mixt, versuri : Mircea Ștefănescu ● Eugen Popescu — *Erou de epopee* — cor mixt, versuri : Irimie Străuț : — *Sub semn solar* — cor mixt, versuri : C-tin Ciocan.

A.V.

SECȚIA DE MUZICĂ UȘOARĂ

Temistocle Popa — *Cum să uit* — versuri : Aurel Storin ● Dan Stoian — *Dacă am iubit* — romanță pe versuri de Nicolae Dumitru ● George Grigoriu — *Voi cînta pe clape albe de pian* — versuri : A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Marius Popp — *Orient-Express* — piesă instrumentală ● Laurențiu Profeta — *Trenulețul forestier* — *Omagiu lui Julio* — ambele piese instrumentale ; — *Du-te noapte* — versuri : Roxana Popescu ● Ion Cristinoiu — *Prima oară cînd iubesc* — piesă de orchestră ; — *Care-i adevărul despre noi* — versuri : Roxana Popescu ; — *De cînd te iubesc* — versuri : A. Grigoriu, R. Iorgulescu ● Vasile Veselovski — *La Moși* — *Vînzătorul de speranțe* — ambele pe versuri de Mihai Maximilian ● Ștefan Kardoș — *Trecea un cîntec în visul meu* — versuri : Aurel Felea ● Henri Mălineanu — *Ars longa* — *Quovadis, omule* — ambele pe versuri de Ion Pîslaru ; — *Inutil* — versuri : H. Mălineanu ● Richard Bartzer — *Toamna de aur* — *La „Țăndărică"* — ambele piese instrumentale ● Edmond Deda — *Te mai aștept* — *Joc în jurul mesei* — ambele piese instrumentale ; — *Astăzi iubesc o fată* — versuri : E. Deda ● Zoltan Boroș — *Te mai aștept* — piesă instrumentală ● Johnny Răducanu — *Agilitate* — *Farmecul flautului* — *Fluențe* — toate 3 piese de jazz ● Dan Beizadea — *Nu regret nimic* — versuri : Adina Chivulescu ● Anton Șuteu — *Farmecul vieții* — versuri : Dan Dumitriu ; — *Pacea florilor* — versuri : George Țărnea ● Richard Stein — *Visez* — *Barcarola* — ambele pe versuri de Harry Negrin ● Jolt Kerestely — *Eu știu de ce* — versuri : D-tru. Popescu Chiselet ● Ramon Tavernier — *Pămîntul* — *Cîntecul obîrșiei* — *Mugurii* — toate trei pe versuri de Lucian Blaga ; — *Ritmul spicelor* — piesă instrumentală ● Camelia Dăscălescu — *Nu te-am uitat* — versuri : Roxana Popescu ● Dan Ștefănică — *Cîte superstiții* — versuri : Eugen Rotaru ● Marius Țeicu — *Viața este mai frumoasă* — versuri : Eugen Rotaru ● Marcel Dragomir — *Nu te supăra* — versuri : Roxana Popescu ; — *Era-ntr-o albastră zi de vară* — versuri ; Nicolae Dumitru ● Vasile Vasilache — *De-aș fi avut* — *Ger* — ambele pe versuri de Eugen Rotaru.

A. V.

SECȚIA DIDACTICĂ

Lucrări orchestrale : Dumitru Capoianu : *Hora horelor,* fantezie pentru 4 viori și orchestră ● Alexandru Velehorschi : *Schiță bucolică* pentru orchestră de coarde ● Șerban Nichifor : *6 melodii irlandeze din America,* pentru 2 oboaie, 2 fagoturi și corn englez ● Adrian Pop : *Suita „Anna Magdalena Bach",* pentru orchestră de coarde ● *Lucrări vocal-instrumentale :* Myriam Marbe : *„Prin jocul copiilor"* — cantată pentru voci de copii, grupuri de recitatori și grup de percuție, versuri populare ● Tiberiu Olah: *„Cerului — stele, pământului — aer, umbrelor — ramuri cu frunze"* — cantată pentru cor de copii și percuție, versuri Nichita Stănescu ● *Lucrări instrumentale :* Adrian Iorgulescu : *Sonatina pentru 2 piane* ● Anton Dogaru : *Sonatina pentru oboi și pian* ● Adalbert Winkler : *Sonatina pentru pian* și *Studiu în 7/8,* pentru pian ● Nicolae Ciocoiu : *La munte,* pentru trompetă și pian ● Alexandru Velehorschi : *Burlescă* și *Cîntec fără cuvinte* (ambele pentru trombon și pian) ● Cristian Misievici : *Două studii de expresie asupra lui Sol,* pentru clarinet și pian ● Mihail Vîrtosu : *Colind,* pentru tubă și pian ● *Lucrări corale :* Liviu Rusu : *Și dacă...* și *La steaua,* v. Mihai Eminescu ● Anton Dogaru : *Cîntec de bine,* v. Virgil Carianopol și *Veniți ai păcii porumbei,* v. Nicușor Constantinescu ● Radu Paladi : *A fi pionier român,* v. Corneliu Vadim-Tudor și *Pionierii, Ceaușescu, România,* v. Mihai Negulescu ● Laurențiu Profeta : *Cîntați copii un imn de pace,* v. Mihai Negulescu ● Carmen Petra-Basacopol : *Inimă de copil, Hai măi băiete, Parana,* v. Constantin Cîrjan ● Liviu Comes : *Sînt șoim al patriei voinic,* v. Nicolae Tache și *La școală,* v. Elena Dragoș ● Iovan Miclea : *Școala noastră,* v. Nicușor Constantinescu și Două decenii de victorii, v. Nicușor Constantinescu ● Doina Rotaru : *Roata,* v. Doina Rotaru ● Dumitru D. Stancu : *Suita de cîntece pentru copii „Frumoasa din pădurea adormită"* v. Georgeta Moraru ● Ioan Alexandrescu : *Arțăgoșii,* v. Alexandru Bălănescu ● Cornel Arion : *Flori pe ramul țării,* v. Ion Socol ● Dan Buciu : *Gîri-gîri* și *Joc de creion,* v. Tudor Arghezi ● Livia Teodorescu : *Frumoasa navă,* v. Gianni Rodari ● Valentin Petculescu : *Mărțișor,* v. George Țărnea și *Lecția de muzică,* v. Val. Petculescu ● Aurel Giroveanu : *Copiii vin cu steaguri,* v. Mircea Vaida ● Dan Bălan : *Copiii rîd în țara mea,* v. Mircea Block ● Domnica Constantinescu : *Balaurul cu 3 capete,* text Domnica Constantinescu ● Mircea Bădulescu : *7 proverbe cu cîntec (Lenceșul mai mult aleargă, Cine tace mai mult face,* v. Liviu Cernăianu, *Întîi judecă-te singur, Nu lăsa pe mîine ce poți face azi, Cînd alergi după doi iepuri, Pisica cu clopoței nu prinde șoareci,* v. Ion Socol, *Buturuga mică răstoarnă carul mare,* v. Ion Țîrlea).

S. N.

SECȚIA DE CRITICĂ ȘI MUZICOLOGIE

Despina Petecel — Iuliu I. Roșca : *De prin Bucureșci, Muzică la sfîrșit și început de secol* ● Ghizela Sulițeanu — *Studiul „Rădăcinile antice ale doinei românești în lumina studierii comparate"* ● Laszlo Francisc — Studiul *Muzica populară transilvăneană și bănățeană culeasă de Bela Bartok* ● Titus Moisescu — *Izvoare ale muzicii românești,* vol. XI — *Manuscrisul de la Dobrovăț* ● Aurel Stroe — *De la folclor planetar la compoziții morfogenetice* ● Elena Maria Șorban — *„Vigiliale"* ● Octavian Lazăr Cosma — Studiul *Centenarul Operei Române* ● Ruxandra Arzoiu — *Aspecte ale simfonismului la Mihail Andricu* ● Mihai Cozmei — *125 de ani de învățămînt artistic* ● Eugen Pricope — *George Enescu la Tescani* ● Gemma Zimveliu — *Istoria Daciei transalpine (1781—1782) de Franz Joseph Sulzer* ● Valentin Timaru — *Repere arhitectonice în simfonismul enescian* ● Vasile Donose — *Sinteze (II)* ● Ada Brumaru — Studiul *Criterii axiologice în scrierile de cronică muzicală ale lui George Breazul* ● Hrisanta Marin — *Muzica bizantină și de tradiție bizantină în perimetrul românesc* ● Rodica Liana Pop — *Muzica lui Sigismund Toduță inspirată de poezia lui Lucian Blaga* ● Carmen Stoianov — *Opera Română din București (vol. II).*

R. S.

NOUTĂȚI EDITORIALE

Partituri

— *Lieduri pentru voce și pian* de Dimitrie Cuclin, pe versuri de Nicolae Meițoiu

— *Concert pentru vioară și orchestră* de Sergiu Sarchizov 3/2/2/2/4/3/3/ percusione/celesta/arpa/ /archi/

— *Hora anotimpurilor — suită pentru cor de copii* de Valentin Petculescu

— *Pagini romantice de Franz Liszt* — traducere de Ștefănescu-Mitu Adriana și Gabriel Pârvu

— *Amintiri despre Floria Capsali,* autor Mitiță Dumitrescu

NOUTĂȚI ELECTRECORD

— *Album Anton Bruckner* — interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj Napoca, dirijor Cristian Mandeal

— *12 ore înainte de amurg* — piesă de teatru de Cristian Munteanu, regia artistică Cristian Munteanu

— *Interpreți populari din Sălaj*

— *Melodii de muzică ușoară* interpretate de Mihaela Buzduchină și Dan Spătaru

D.I.

GEORGE ENESCU ȘI MUZICA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Elena ZOTTOVICEANU

Mi-am intitulat acest articol „George Enescu și muzica contemporană românească" pentru că anul acesta se împlinesc 30 de ani de la moartea marelui compozitor și este un prilej, niciodată îndeajuns de valorificat, de a readuce în memorie opera sa și importanța pe care ea a avut-o în dezvoltarea școlii românești ; și nu fac decît să repet un adevăr bine cunoscut cînd afirm că întreaga evoluție a muzicii noastre actuale nu poate fi imaginată în afara relației adînci cu opera enesciană. Descoperirea operei de maturitate a compozitorului, la moartea sa în 1955, a marcat puternic pe compozitorii aflați atunci în pragul maturizării lor artistice, constituind astfel un moment crucial în dezvoltarea unei întregi generații. De la această sursă, muzica postenesciană își revendică o seamă dintre cele mai importante cuceriri. Nu este vorba de o influență în sensul strict al cuvîntului ci de o asimilare și fructificare a sugestiilor conținute fie în planul morfologiei, fie în planul mai larg al viziunii estetice. „Descendența enesciană" reunește personalități foarte diferite, care au găsit aici, în afară de unele soluții de limbaj, un impuls pentru aprofundarea efortului de concepție și pentru căutarea unui drum propriu. Tot creația enesciană, datorită legăturilor ei — chiar dacă uneori subterane, nu foarte evidente — cu marile idei și tendințe novatoare ale secolului a fost puntea de legătură către creația universală contemporană. Prin ea, pornind de la implicațiile ei de limbaj (modalism, gîndire variațională, primatul melodicii, flexibilitatea ritmului etc.) creația contemporană românească a continuat liniile întrezărite, încorporînd — fie pe calea unei apropieri și îmbinări stilistice, fie pe cea a plierii metodelor consacrate la structurile și modelele folclorice autohtone — elemente provenite din tehnicile cele mai recente.

Cimentată, printr-un etos comun, născut din legătura profundă cu tradițiile naționale impregnate de fondul intonațional al cîntecului popular și al cîntării de sorginte bizantină, muzica românească trăiește astăzi o etapă de mare productivitate și densitate creatoare și totodată un proces intens de diversificare, de individualizare.

Nu se pot analiza aici toate aspectele dezvoltării ei, dar e suficient să amintim cîteva din ideile și soluțiile cu urmări vivifiante și cu deschideri către viitor.

Însăși categoria cea mai cuprinzătoare, genul, bine precizată în trecut, a suferit prin reformularea gîndirii constructive, modificări sensibile în sensul ștergerii granițelor stricte și a unei labilități crescute a conceptului. Astfel, de pildă, ca o continuare a strălucitului exemplu enescian s-a accentuat tendința spre cameralizarea simfonicului, atît prin elementele concrete cît și prin spiritul tratării. Conceptul de ciclu simfonic este remodelat și rezultatul este un cîmp nelimitat de acțiune pentru compozitor și configurarea unor construcții polivalente, elastice, ordonate după criterii ce fie reiau vechile tipare într-o viziune diferită, fie propun soluții novatoare (T. Ciortea, Z. Vancea, L. Feldman, A. Rațiu, C. Țăranu etc.).

Tehnicile de construcție non-evolutive, serialiste, asociative, mozaicate, minimalist-repetitive au pătruns în creația simfonică, fără a submina interesul pentru un mod de gîndire ce se menține în actualitate, atît în preocupările maeștrilor cît și în cele ale tinerelor generații : numărul simfoniilor scrise în ultimul deceniu se ridică la peste 50. (Șt. Niculescu, D. Popovici, A. Vieru, L. Alexandra, A. Iorgulescu etc.)

Dar, trebuie să subliniez că preferințele merg totuși către piesele simfonice de mai mici dimensiuni (deseori grupate în cicluri, pe o idee) în care fantezia compozitorului se asociază cu diferite modele, surse de inspirație, elemente de sugestie vizuală sau literară. În acest gen care oferă un cîmp larg de experimentare, este poate cel mai vizibil eventaiul foarte larg de modalități de la un limbaj neoclasic pînă la tehnici de construcție bazate pe armonicele naturale sau tentativele de a pătrunde în infrastructura sunetului (C. Țăranu, O. Nemescu, C. D. Georgescu, T. Olah, D. Popovici, D. Capoianu, L. Alexandra, Ș. Nichifor, D. Petrescu, C. Ioachimescu etc.).

Un proces asemănător se observă, de exemplu și în genul concertant, în care tipul convențional s-a diferențiat într-o scară largă de modalități din punctul de vedere al apropierii sau depărtării de simfonism, al raportului dintre parteneri, dînd naștere la un dialog liber între planurile solistice și tutti, investit cu un caracter mai mult sau mai puțin concertant (Th. Grigoriu, W. G. Berger, A. Vieru, L. Glodeanu, A. Stroe, M. Marbe etc.).

Tot asupra categoriei de formă se răsfrîng și întrebările pe care creatorii și le pun privitor la organizarea materiei sonore în raport cu unele principii matematice, fizice filozofice privitoare la spațiu, la percepția senzorială, la natura fizică a sunetului, la timpul muzical etc. și care au ca rezultat opere ce aduc o viziune personală asupra confruntării muzicii cu legi și categorii supra-muzicale. Acesta este unul dintre impulsurile principale care au dus la un nou mod de abordare a formei și a limbajului muzical în general. Din meditația lui Aurel Stroe, de exemplu, asupra raportului timp-memorie s-a născut o

semantică muzicală proprie, fundamentată pe reunirea unor straturi muzicale genuine, într-o desfășurare temporală foarte complexă. Anatol Vieru studiază ipostazele timpului muzical ; Wilhelm Georg Berger își transpune în operă gîndirea teoretică originală creînd structuri la fel de convingătoare în plan logic ca și în plan expresiv ; iar Ștefan Niculescu după ce a analizat procedeele carcteristice sub care apar în limbajul folcloric românesc isonul și eterofonia ca forme specifice de existență ale melodiei, și-a construit o sintaxă proprie, aplicată la opusurile sale. Tiberiu Olah în urma sugestiilor venite din lumea sculpturii brîncușiene imaginează organizări concentrice ale discursului la toate nivelele, iar Șerban Nichifor descoperă în principiul anamorfozei o metodă de tehnică variațională.

Împinsă pînă la limitele ei extreme, libertatea de a opera cu structurile a adus în discuție un cuvînt uitat : improvizația, și cu ea un factor nou, hazardul. Găsindu-le temeiul autohton în principiul fundamental al muzicii noastre populare — improvizarea pe baza unor formule prestabilite — tentativele aleatorice, situate, în general, în zona controlabilului (N. Brînduș, C. Țăranu, O. Nemescu, M. Marbe, I. Dumitrescu etc.) au achitat raporturi regenerate între creator și interpret.

Dar nu numai tiparele muzicii ci însuși spectrul ei timbral este luat în discuție și supus tentativelor de împrospătare ; citez doar cîteva modalități : căutarea resurselor inedite ale instrumentelor, predilecția pentru formații inuzitate, folosirea instrumentelor folclorice într-un context foarte elaborat, individualizarea fiecărei voci în cadrul formației, structurarea discursului pe armonicele îndepărtate, jocul cu intonațiile nedeterminate, utilizarea unor tehnici de prelucrare melodică preluate din folclor ca isonul, eterofonia, monodia etc. precum și mijloacele electronice singure sau în combinații.

Efortul de lărgire a spectrului sonor a inclus și pe cel mai nobil instrument — vocea umană. Tratarea ei în lied, forme corale și în operă constituie în sine un capitol întreg de estetică muzicală, care a cunoscut în aceste decenii o evoluție substanțială. Se poate vorbi azi de conturarea unui „vocalism" românesc determinat de factori specifici ca tradiția națională cultă — legată mai ales de cultivarea vocilor în ansamblu — și populară — extrem de nuanțată prin însuși caracterul ei oral —, de specificul limbii și de caracteristicile timbrale ale materialului vocal nativ. O trăsătură dominantă a acestui vocalism este valorificarea resurselor expresive tipice vocii și nu trecerea ei în instrumental. Chiar și integrată într-un discurs preponderent simfonic, ea apare ca o prezență a umanului, „vox humana" pătrunsă într-un alt univers sonor în care se angrenează după propriile ei legi și nu în ipostaza de instrument suplimentar (S. Toduță, W. G. Berger, Th. Grigoriu, D. Popovici etc.).

În operă, tratarea vocilor urmează o evoluție legată în mare parte și de tematica literară. În opera cu temă inspirată din istoria națională — tratată îndeobște în stilul dramei populare sau a frescei lirico-dramatice, a operei eroice în spirit neo-romantic — predomină o comunicativitate directă în care s-au topit intonații ale limbii vorbite și ale cîntecului de mase, o declamație-arioso și eventual inflexiuni arhaice (Gh. Dumitrescu, D. Popovici, T. Bratu, S. Sarchizov etc.). O altă sferă tematică ce a dat naștere la opere de primă importanță este cea a transpunerii literaturii românești și universale de la Homer la Marin Sorescu. Aș cita ca reușite semnificative *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Iona* de Anatol Vieru, *Orestia I* și *II* de Aurel Stroe. Acestea propun soluții foarte diferite în care se reunesc tradiția cîntului și formule vocale ce tind să reliefeze valori expresive inedite ale timbrului și dinamicii vocii (microintervale, emisii variate, efecte timbrale speciale, elemente de teatru total și instrumental etc.). Adaptîndu-se mijloacelor de comunicare către un public cît mai larg și tendinței generale de a depăși limitele scenei sau dimpotrivă de a o invada cu alcătuiri ce ies din cadrele comunicării muzicale obișnuite, s-au conturat și genuri actuale ca opera radiofonică, opera de televiziune, teatrul instrumental, opera pentru copii (L. Glodeanu, P. Bentoiu, A. Stroe, N. Brînduș, C. Petra-Basacopol, L. Alexandra, C. Cezar, O. Nemescu, Ș. Nichifor etc.).

Am încercat să pun în lumină în aceste cîteva pagini un proces care mi se pare caracteristic, și doar în aparență paradoxal, pentru fizionomia unei școli naționale de astăzi și anume preluarea și asimilarea, acumularea de învățăminte tehnice din tot ceea ce se creează mai valoros în muzica contemporană, dar în același timp reîntoarcerea permanentă la matricea originară — în cazul nostru folclorul și marea tradiție a cîntării bizantine — devenite pe această treaptă de înțelegere surse rafinate de regenerare a muzicii. Căci cel mai bogat izvor de modele, încă viu și puternic a rămas muzica vernaculară în care compozitorii noștri pot găsi în forme genuine, esențializate, multe dintre elementele de limbaj corespunzătoare celor mai noi puncte de vedere. Este o șansă a creatorilor noștri că au încă la îndemînă acest izvor luxuriant de substanță muzicală, care este cîntecul popular. Confruntarea acestei substanțe cu spiritul inovator într-o viziune în care arhaicul se întîlnește cu extrema modernitate dă naștere la tensiuni estetice inedite și cu bogate perspective de evoluție. Această mereu împrospătată, anteică legătură cu pămîntul este garanția originalității, este soluția care conferă muzicii românești o amprentă proprie în contextul muzicii europene.

Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu"

8 noiembrie 1985

În locul lui Daniil Șafran indisponibil, am ascultat o mai tînără violoncelistă tot din U.R.S.S., Victoria Jagling, cu *Concertul în la minor* de Schumann ce fusese anunțat. Victoria Jagling ilustrează prin cîntul său virtuțile unei reputate școli instrumentale : sunet cultivat, siguranță tehnică, deplina însușire a unei concepții interpretative echilibrate. Ca notă personală putem adăuga o frazare avîntată deși sobră în esență, mai puțin captivantă emoțional poate tocmai datorită instituirii autocontrolului drept țel suprem.

În deschiderea programului o lucrare de Csiky Boldiszár, *Patru schițe pentru orchestră de coarde* : patru piese scurte dispuse contrastant ca mișcare și atmosferă, cu o scriitură precisă și tensionată. Piesele a doua și a patra veloce, celelalte două lente, păstrînd însă filonul dramatic specific ansamblului.

Mircea Basarab a fost cel mai convingător în *Simfonia V-a* de Ceaikovski, conducînd cu autoritatea ce-i este proprie și în care se îmbină robustețea temperamentală cu înclinația spre o redare neafectată, lucidă, de fapt atribute ce decurg unele din altele. Ar fi interesant de urmărit (desigur nu într-o cronică) cum s-au reflectat aceste trăsături în structurarea personalității sale interpretative și a opțiunilor repertoriale, studiu care, după cîte știm, nu a fost întreprins pentru niciunul dintre dirijorii sau interpreții români contemporani.

15 noiembrie

Concertul dirijat de Mădălin Voicu ne-a prilejuit bucuria de a asculta o lucrare a mult regretatului Tudor Dumitrescu, *Concertino pentru corn și orchestră de coarde* opus 10, compus în 1972, deci la vîrsta de 15 ani. Scris în tipare clasice dar cu o prospețime tinerească a simțirii, acest concert de corn ni-l relevă încă odată pe muzicianul de mare înzestrare care a fost Tudor Dumitrescu. Solistul Dorin Pătrașcu, membru al Filarmonicii „George Enescu", a cîntat curat și precis, dovedind o îndemînare instrumentală meritorie.

Și în continuare Mădălin Voicu și-a alcătuit un program atractiv : *Simfonia „Haffner"* de Mozart, *Concertul pentru violoncel și orchestră în do major* de Haydn — solistă fiind Alexandra Guțu și uvertura la *„Wilhelm Tell"* de Rossini. Așa cum remarcam într-o cronică anterioară, Mădălin Voicu are un temperament dirijoral predilect dinamic și procedează bine alegîndu-și lucrări ce-i pun în evidență această calitate. În uvertura de Rossini de pildă a lăsat să se desfășoare mai liber verva sa firească, în chip profitabil pentru cursivitatea strălucitoare a muzicii.

Alexandra Guțu a adoptat, în părțile I și a III-a din *Concertul în do major* de Haydn, o manieră virtuoză care nouă ni s-a părut prea „detașată". Ușurința tehnică atrage uneori manierismul dezinvolturii. În partea a II-a a concertului și în *Arioso* de Bach oferit la bis am regăsit întreaga vibrație a talentului său de excepție.

22 noiembrie

Cosmofonie III de Dinu Petrescu, pentru instrumente, voci, benzi magnetice, sintetizor și modulație electronică, s-a născut la confluența liniilor *Continuum*, *Spațiu doinit* și *Cosmofonie*, ne spune însuși compozitorul. O lucrare vocal-simfonică de proporții, o frescă cu efecte dominant expresive deși temeiul ei mai adînc e „fructul meditației asupra raporturilor dintre om și cosmos, într-un continuum spațio-temporal de esență einsteiniană", iarăși după afirmația compozitorului. Indiferent de mijloacele de care se servește Dinu Petrescu pentru edificarea muzicii sale — și care au un grad apreciabil de modernitate și de inedit, atît în spirit cît și formal — ea (muzica) își dezvăluie în primul rînd afectivitatea și apoi forța de invenție, varietatea, monumentalismul. Un efort imens de construire a unei lumi complexe în care liniile de forță apar și prind viață dintr-un nesfîrșit mozaic. *Cosmofonie III*, credem noi, relevă pe de-a-ntregul amploarea personalității componistice a lui Dinu Petrescu. Audierea muzicii sale te transferă în acea stare de meditație care însoțește deobicei ființarea adevărului artistic. De altfel publicul a întîmpinat-o cu multă căldură, fapt ce se petrece mai rar la o primă audiție de muzică contemporană.

Partea a doua a programului ne-a decepționat. Ștefan Ruha a cîntat *Concertul în mi major* de Bach și cel în *mi minor* de Mendelssohn Bartholdy într-o manieră ce i-a devenit proprie în ultima vreme, prea liberă și pătimașă cu deosebire pentru muzica lui Bach, deși și cea a lui Mendelssohn s-a vădit plină de surprize (în special ritmice și de frazare) oferite de interpret.

Întreaga orchestră, corurile, tehnicienii de sunet, în frunte cu dirijorul Mircea Cristescu, merită laude pentru grija cu care au pregătit și realizat dificila piesă a lui Dinu Petrescu.

Dan SCURTULESCU

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii

Scriam, nu de mult (mai exact cu prilejul participării orchestrei Radioteleviziunii în Festivalul național „Cîntarea României), despre forma cu totul remarcabilă în care se afla acest colectiv artistic, despre energiile și ambițiile descătușate atunci — partea vizibilă, palpabilă a icebergului ce ascundea privirilor, recte urechilor noastre, o imensă trudă și (mai ales) defrișări anevoioase. Scriam atunci despre temperatura înaltă a restituirilor, despre forța orchestrei de a învinge orice prejudecată, orice act de indiferență. Speram, în același timp că o atare atitudine interpretativă va constitui un fapt necesarmente reiterabil, o permanență și, de ce nu, un exemplu demn de urmat. Că lucrurile nu au stat chiar așa, mi-au demonstrat-o concertele susținute de orchestra Radioteleviziunii în luna noiembrie. O cu totul altă orchestră îmi interpela acum auzul, conștiința de receptor. Un aparat instrumental inocuu pînă la indiferență (7 noiembrie), apatic la solicitările dirijorului, închistat în dogme — a se citi versiuni — restrictive, anihilante (14 noiembrie), neîndeajuns sincronizat, dezordonat chiar (21 noiembrie). Sînt considerații ce nu aspiră la exhaustivitate, întrucît cele trei concerte la care ne referim au relevat și momente luminoase, încărcate de verosimilitate artistică, redevabile în bună măsură dirijorilor Ludovic Baci (7 noiembrie), Ilarion Ionescu-Galați (14 noiembrie) și Paul Popescu (21 noiembrie) — care s-au străduit, pe cît posibil, să imprime orchestrei viziunea lor interpretativă —, reușitele manifestîndu-se preponderent în așa-zisele lucrări de rezistență, din partea a II-a a programelor: *Simfonia a V-a* de Șostakovici, *Simfonia a V-a* de Mendelssohn-Bartholdy și *Simfonia a II-a* de Ceai-

kovski (ordinea lucrărilor fiind corespunzătoare aceleiași succesiuni a concertelor). Cu o mai acută veridicitate au fost impregnate reificările sonore ale opurilor concertante : ne referim în primul rînd la *Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră* de Beethoven în varianta suplă, elegantă, neostentativ virtuoză, de o matură muzicalitate semnată de Viniciu Moroianu (21 noiembrie), apoi la *Concertele op. 4, nr. 4* și *op. 4, nr. 5 pentru orgă și orchestră* de Händel, redate cu rafinament stilistic și coloristic de Florin Chiriacescu (14 noiembrie) ori la *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov, rotund arcuit în spiritul său (în ciuda unor pasaje cam expediate) de tînărul pianist Sandu Constantin (7 noiembrie), momentul de vîrf al concertelor lunii noiembrie identificîndu-se, fără doar și poate, cu executarea, de către un grup de instrumentiști dotați dar și entuziaști din cadrul orchestrei, a *Octetului, op. 7*, în do major de Enescu, dirijor Paul Popescu (21 noiembrie). De la înălțimea unei asemenea interpretări, cele două prime audiții — *Concertino pentru două fagoturi și orchestră de coarde* „Armonii pentru pace" de Grigore Nica, soliști : Corneliu Săndulescu și Șerban Novac (7 noiembrie) și *Triplu concert pentru flaut, corn englez, harpă și orchestră* de Mircea Chiriac, soliști : Ioan Cațianis, Lazăr Augustin-Betea și Elena Gantolea (14 noiembrie) —, ne-au apărut ca terne, neînsufletite, fără o participare afectivă din partea orchestrei. Defectivă de această participare constructivă — condiție *sine qua non* a marii performanțe interpretative —, inevitabil, cele două opusuri au avut de suferit, recenzentul fiind pus în situația de a umple cu propria-i imaginație interstițiul dintre intențiile compozitorilor și realitatea muzicală astfel instaurată. Abandonînd însă imaginația și analizînd realitatea nudă, trebuie să conchidem că, în plan valoric (dar și în cel al opțiunilor), existența artistică a Orchestrei simfonice a Radiotelevisiunii a stat, în această lună noiembrie, sub semnul imixtiunilor miscelanee, dacă nu chiar versatile.

Liviu DĂNCEANU

OPERA ROMÂNĂ

O nouă „Traviata"

Seara de miercuri 30 octombrie a prilejuit debutul bucureștean al sopranei Silvia Voinea în rolul Violetei din opera *Traviata* de Verdi, debut bucureștean deoarece apreciata noastră interpretă evoluează cu succes în acest rol începînd din mai 1985 la Opera din Dresda.

Este desigur foarte dificil să o întruchipezi pe Violeta în zilele noastre fără a cădea în desuetudine — printr-o viziune prea conservatoare asupra rolului —, sau fără a altera — dimpotrivă — structura fundamentală a personajului abordîndu-l într-o manieră interpretativă prea îndepărtată de partitură sau chiar opusă ei din punct de vedere stilistic.

Interpretarea Silviei Voinea vădește preocuparea intensă de a aduce ceva nou, de a prezenta celebrul personaj din unghiuri mai puțin sau de loc exploatate pînă acum, tentativă riscantă deoarece fiecare element nou sau mai deosebit introdus într-o partitură arhicunoscută și foarte iubită de melomani șochează oarecum. În consecință, orice îndrăzneală, implicînd autocenzura severă a bunului gust, trebuie perfect justificată, integrată într-o concepție unitară asupra rolului.

Bogata experiență scenică, tehnica vocală foarte bună au conferit interpretării Silviei Voinea siguranță și dezinvoltură. Violeta sa lasă impresia de rol construit cu grijă pentru fiecare amănunt, cu fiecare gest, cu fiecare sunet calculat — o calitate desigur atîta vreme cît publicul nu sesizează calculul, ci dimpotrivă, are senzația spontaneității, trăirii sincere a interpretului, transpunerii lui totale în personajul creat.

Alături de Silvia Voinea, printre protagoniștii spectacolului i-am reîntîlnit cu satisfacție pe baritonul Eduard Tumageanian — un Germont ideal a cărui generoasă voce ne-a reamintit uneori timbrul de clopot al lui Nicolae Herlea — și pe tenorul Ionel Voineag într-o foarte bună formă vocală (nu întîmplătoare) dublată de o remarcabilă expresivitate a interpretării.

O plăcută impresie a lăsat basul Alexandru Moisiuc — de curînd angajat al Operei bucureștene — interpretînd în debut rolul baronului.

Cei prezenți în sală în seara spectacolului au avut și ocazia de a-l urmări pe basul Teodor Ciurdea deținătorul Marelui premiu de la Verviers 1983 și de curînd laureat al Concursului Internațional Viotti de la Vercelli, interpretînd un rol de o frază — fără exagerare (și fără comentarii !).

Conducerea muzicală a spectacolului a aparținut dirijorului german Volker Rhode preocupat de acuratețea redării partiturii, de păstrarea în permanență a echilibrului optim de intensitate sonoră între fosă și scenă, imprimînd însă pe alocuri tempi diferiți de cei încetățeniți la noi, fapt care a favorizat anumite desincronizări.

„Don Giovanni" în concert

Seara de 30 noiembrie a oferit melomanilor bucureșteni aflați în Sala Operei Române un spectacol inedit ; reluarea după mulți ani a capodoperei mozartiene *Don Giovanni*, prezentată însă sub formă de concert și avîndu-i ca protagoniști pe Dan Șerbac de la Opera Română din Cluj Napoca în rolul titular și soliștii bucureșteni Sanda Șandru (Donna Elvira), Victoria Bezetti (Donna Anna), Elena Grigorescu (Zerlina), Alexandru Moisiuc (Leporello), Ștefăniță Lascu (Don Ottavio), Ștefan Teodorescu (Masetto), Teodor Ciurdea (Comandorul).

Legătura între numerele muzicale (cîntate în limba română cu o dicție clară de către toți soliștii) a fost asigurată prin înlocuirea recitativelor cu un comentariu inteligent, laconic și spiritual, realizat de Cristian Mihăilescu.

Soliștii s-au evidențiat rînd pe rînd fie prin frumusețea vocii, fie prin remarcabila tehnică de cînt sau prin inteligența și expresivitatea interpretării. Ideal ar fi desigur ca fiecare interpret din distribuție să întrunească toate aceste calități dar, ca orice ideal, este și acesta foarte greu de atins. Totuși, colectivul solistic la care ne referim nu a fost prea departe de el. Am urmărit o echipă destul de omogenă care a evoluat cu seriozitate și profesionalism, diferențierile fiind determinate desigur și de gradul de cultură muzicală, de știința stilului — ușor sesizabile în interpretarea muzicii mozartiene — dar și de măsura în care vocile au fost bine alese, adecvate rolurilor, deasemenea o condiție importantă pentru asigurarea unei redări muzicale fidele intențiilor compozitorului.

În general vorbind însă, partitura nu este încă „așezată" ; am asistat mai degrabă la o lectură muzicală fluentă, cu intenții interpretative remarcabile pe alocuri, decît la un spectacol închegat. Exigențele privind redarea muzicală într-un concert spectacol sînt — să nu uităm — mult mai mari decît în cazul unui spectacol de operă propriu-zis.

Se cuvine să apreciem însă momentele bine realizate — un însemnat aport constituindu-l prezența la pupitru a dirijorului Cornel Trăilescu — nutrind speranța îndreptățită, credem, că aceste momente vor fi cu timpul din ce în ce mai multe.

Includerea în repertoriu a unei capodopere ca

Don Giovanni de Mozart este indiscutabill o necesitate şi un act de cultură. Nu putem decît să salutăm iniţiativa reluării acestei partituri după o îndelungată absenţă de pe afişele stagiunilor lirice bucureştene, sperînd totodată într-o montare în adevăratul sens al cuvîntului, deoarece varianta „concert" este oricum improprie pe scena operei, mai ales în cazul unei lucrări atît de dinamice, cu acţiune dramatică bine conturată, cum este *Don Giovanni* de Mozart. Considerînd deci seara de 30 noiembrie ca o reuşită repetiţie muzicală cu public, aşteptăm adevărata premieră.

Ligia ARDELEAN

ARS NOVA

La 25 noiembrie la Ateneul Român a avut loc un concert cameral susţinut de Ansamblul „Ars Nova" din Cluj-Napoca dirijat de Cornel Ţăranu, la care şi-a dat concursul Ansamblul de percuţie al Conservatorului „George Dima" condus de Grigore Pop. Programul a inclus în exclusivitate lucrări de compozitori români.

Cele *6 cîntece pe versuri de Ana Blandiana* de Sigismund Toduţă au impresionat prin bogăţia ideilor şi frumuseţea simplă a tratării vocale şi pianistice. O operă de maestru necontestat care în interpretarea Edithei Simon — mezzosoprană şi a Suzanei Pentek — pian s-a afirmat plenar. Piesele solo ale programului, *Carnyx* de Şerban Nichifor (Ion Goilă — clarinet) şi *Sonata a III-a pentru flaut solo* de Dan Voiculescu (Gavril Costea), au probat prin deosebite calităţi, de cea mai înaltă clasă, ale interpreţilor, bine cunoscutele orientări componistice ale autorilor. Programul a mai cuprins *Ofrande II* de Cornel Ţăranu, un binemeritat omagiu adus formaţiei al cărei suflet este, *Neanes* de Vasile Herman, o lucrare în fascicole divergente izvorînd dintr-o tematică bizantină subjacentă şi *Hierofonii* de Călin Ioachimescu, în care se remarcă — contrar aparenţelor — o anume vigoare componistică reconfortantă. Cele două lucrări în care Ansamblul de percuţie şi-a adus în mod exclusiv contribuţia au fost *Ipostaze IV* de Adrian Iorgulescu (de ce neapărat percuţioniştii mai trebuie să şi mormăie cînd au la îndemînă atîtea timbre şi o muzică de talent ?) şi, mai ales, *Swinging Music* de Eduard Terényi în care, cu nonşalanţă şi fină ironie se înlănţuie savuros teme şi ritmuri pline de prospeţime.

Ambele ansambluri au demonstrat şi de astă dată înaltul nivel la care se situează şcoala interpretativă clujeană şi oportunitatea unor astfel de manifestări muzicale de excepţie.

Nicolae BRÎNDUŞ

RECITALURI

Tricentenar Bach—Händel—Scarlatti
Recital Ilinca Dumitrescu

Personalitate artistică puternică şi originală, Ilinca Dumitrescu s-a afirmat pe estrada de concert ca o interpretă stăpînă pe repertoriu. Un repertoriu pe cît de dificil, pe atît de caracteristic pentru preferinţele tinerei pianiste. Ea face parte din categoria virtuozilor cărora Busoni le cerea renunţarea la sentimentalismul excesiv, fără a înăbuşi cîtuşi de puţin simţirea, spre a adăuga interpretării raţionale afectele de rigoare. Iată de ce, cîntînd totul cu pasiune, ea rămîne sobră, concentrîndu-se asupra logicii discursului şi a monumentalităţii construcţiei, cum am remarcat îndeosebi în *Partita nr. 1* de Bach din programul recitalului de la Ateneul Român.

Printr-o voinţă neclintită şi o perseverenţă admirabilă, Ilinca Dumitrescu şi-a cucerit pe continent un loc de frunte între pianiştii anilor '80. Are o gîndire clară, slujită de inteligenţă artistică şi de o magistrală tehnică. De asta a şi plăcut în aşa măsură recentul ei recital de la Budapesta, unde cunoscutul critic muzical Marianne Pándi aplauda cu însufleţire *„impresionanta pregătire tehnică, multilateralitatea cunoştinţelor stilistice, bunul gust şi originalul profil artistic al Ilincăi Dumitrescu"* (ziarul *Magyar Nemzet*, Budapesta, 31 august 1985). I-a plăcut din cale afară — aşa cum de altfel ne-a plăcut şi nouă — *„modul direct, plin de îndrăzneală, în care a dat glas sonatelor lui Scarlatti"*.

Studiindu-le cu temeinicie şi cu dăruire, Ilinca Dumitrescu a făcut din cele *12 Sonate* de Domenico Scarlatti mai mult decît demonstraţia unei tehnici şi memorii fabuloase. Muzica compozitorului italian a fost îmbogăţită prin elementul personal conferit de pianistă interpretării sonatelor, care conţin un mare farmec, fiind străbătute de bucuria vieţii, de vraja cîntecului. Dincolo de strălucirea virtuozităţii din sonate, Ilinca Dumitrescu a produs o puternică impresie printr-o trăire intensă a fiecărei măsuri, a fiecărui ton din ele.

Pianista şi-a demonstrat tehnica strălucită odată cu vasta cultură artistică, şi în felul tălmăcirii *Partitei Nr. 1 în si bemol major (Preludiu — Allemanda — Courante — Sarabanda — Menuet I şi II — Giga)* de Johann Sebastian Bach. A prezentat cu claritate şi plasticitate structura fiecărui motiv, reliefînd caracterul fiecărei părţi. Totul a fost străbătut de suflul simţirii, de energia şi, totodată, de gingăşia nuanţelor unei autentice poete a pianului.

În *Ciacona în sol major, cu 21 de variaţiuni* de G. F. Händel pianista a împletit căldura cu logica frazării. Ea a însufleţit ornamentaţia dantelată a barocului prin trăire intensă şi o impresionantă forţă în culminaţiile măsurilor concluzive, creînd astfel minunate imagini sonore.

Ilinca Dumitrescu a gîndit şi a simţit cele cîntate cu o sinceritate convingătoare. Ea are o rară stăpînire de sine şi, deşi trăieşte puternic ceea ce interpretează, izbuteşte să se obiectiveze, spre a descoperi şi reda ideile cuprinse în muzică. Întreg pulsul recitalului din seara de 22 octombrie — dedicat tricentenarului Bach, Händel, Scarlatti — a fost acela al unei interpretări expresive, al înţelegerii lucrărilor cîntate şi al comunicării permanente cu ascultătorii.

George SBÂRCEA

Deceniile contemporane—VIII

„Deceniile contemporane" — recitalurile pianistei Ilinca Dumitrescu prilejuiesc publicului bucureştean parcurgerea unui repertoriu divers, atît din creaţiile compozitorilor români, cît şi ale celor din diferite colţuri ale lumii.

În cele şapte seri, care au precedat recitalul din 20 noiembrie 1985, comentatorii „Deceniilor contemporane" au fost compozitorii sau criticii Nicolae Coman, Carmen Stoianov, Nicolae Brînduş, Cristina Sîrbu, Gheorghe Firca, Petre Codreanu ; în această din urmă manifestare, compozitorul şi muzicologul Doru Popovici a preluat prezentarea programului. Reuşind să creeze o atmosferă degajată şi favorizînd comunicarea firească între interpret şi public, vorbitorul a situat lucrările temporal şi a ghidat publicul printr-un comentariu elocvent.

Recitalul s-a deschis cu un *Coral cu variațiuni* al lui Dimitrie Cuclin, în care pianista Ilinca Dumitrescu a reușit să redea stranietatea și transparența limbajului cromatic folosit de compozitor. Amplificarea, constituită cu fiecare nouă variațiune, a atestat o înțelegere interpretativă deosebită a pianistei, care a știut să surprindă și să capteze atenția spre sonorități apropiate lumii seriale.

Următoarele două lucrări sînt experiențe creatoare ale comentatorului. Doru Popovici este prezent cu *Sonatina op. Nr. 2,* dintr-o primă perioadă de creație și cu o muzică pe care și-a caracterizat-o drept „dură, aspră, cu simplități tragice" — muzica din *Trei cîntece de supliciu* op. 8 Nr. 4. Ilinca Dumitrescu pare să aibe o mare ușurință în alternarea stilurilor. Influența și citatul folcloric din *Sonatină* sînt foarte departe de *Andantele* în tente weberniene sau de marea liniște din *Lento dolorosamento.* În acest ultim *Cîntec de supliciu* pianista ne-a introdus întru totul în atmosfera muzicii seriale, dar s-a simțit totuși nevoia unei încărcături interpretative mai mari.

Programul a continuat cu un compozitor a cărui memorie este adînc cinstită în R. D. Germană, un expresionist timpuriu, Hanns Eisler. Cele două *Piese op. 3* au redat personalitatea acestui romantic tardiv. Poate că și aici pianista ar fi putut înfățișa sonor o lume mai acidă, mai dominată de grotesc.

Partea întîi a recitalului s-a încheiat cu *Trei dansuri* în primă audiție ale cubanezului Felix Guerrero, în care interpreta a redat cu multă vitalitate muzica de colorit americano-iberic.

Partea a doua a programului s-a deschis cu pregnantele *Variațiuni* scrise în 1979 de compozitorul Vasile Timiș. Interpreta a redat în nuanțe expresioniste, cu multă sensibilitate, o evoluție a evenimentelor sonore, solicitînd interesul ascultătorului pe tot parcursul piesei.

Următorul moment, cel al unui elev al lui Aram Haciaturian — compozitorul și pianistul sovietic Tolib Șahidi — vine în acest recital cu un colorit foarte special, oriental, dramatic în cele 7 *piese* pentru pian. Dintre toate, *„Ad libitum"* este interpretat într-o pianistică bogat și profund modelată.

Dintr-o atmosferă mai mult aspră, mai mult sfîșiată, care a dominat recitalul, muzica lui Guy Rostedt înseamnă o ieșire, o surpriză și în același timp o relaxare. Finlandezul continuator poate al lui Grieg, poate al lui Sibelius — acest nou romantic — a fost urmărit cu plăcere în cele *Trei piese.* Pentru moment, publicul a cunoscut o nouă dimensiune de creație, dar se merge mai departe spre întîlnirea a două personalități feminine : tînăra pianistă Ilinca Dumitrescu și tînăra compozitoare Maia Ciobanu, în lucrarea *„Da suonare".* Cu multă ușurință, pianista imprimă o gîndire interpretativă limpede, ce reclădește edificiul componistic, urmărind în linii contorsionate o dezagregare a unei mișcări inițiale.

Vigurosul *Allegro Barbaro* al lui Béla Bartók încheie acest lanț de sonorități variate, aceste lumi spectaculoase, confirmînd pianistica de ținută a Ilincăi Dumitrescu în cea de-a opta manifestare a ciclului animat de dorința de a pătrunde și reda viața contemporană.

Saviana OPRIȚESCU-DIAMANDI

Ko Iwasaki — Shuku Iwasaki

Programul amintea de recitalurile mai-marilor de altădată : un preclasic „de încălzire" (Vivaldi : *Concertul op. 3 nr. 3),* două sonate din tezaurul cel mai de preț al repertoriului pentru violoncel și pian (Brahms : *op. 38,* Debussy) și cîteva piese de gen, respectiv de virtuozitate (Daishi Fujii : The *Middle Paraphrase,* Carl Davidov : *At the Fountain,* Saint-Saëns : *Lebăda,* Chopin : *Introducere și Poloneză briantă,* aceasta din urmă un fel de *Introducere și Rondo capriccioso* al violoncelиștilor). În ceea ce privește interpretarea, demodată ne-a apărut numai acea a *Concertului* de Vivaldi, încărcată cu toate farmecele unei violoncelistici culinare : sunet luxuriant, virtuozitate spectaculoasă, vibrato excesiv, agogică abundentă etc. Aceleași atribute ale artei lui Ko Iwasaki ne-au obligat însă să privim cu indulgență relativa sărăcie de substanță a miniaturilor din cea de a treia secțiune a programului, în care pînă și așteptata noutate, piesa desemnată să reprezinte glasul Japoniei, ne apărea ca una prea adesea auzită, sub înfățișări diferite, dar mereu aceeași. Dar, oricum ar fi, cîntate la acest nivel de virtuozitate și atît de elegant, pînă și aceste mici nimicuri pot fi autentice și chiar frumoase !

Recitalul din 8 octombrie a devenit un eveniment al începutului de stagiune datorită miezului programului în care tandemul Iwasaki-Iwasaki și-a pus forțele în slujba unor capodopere pe care a știut să le servească adecvat. *Sonata în mi minor* de Brahms ne-a frapat încă de la primele sunete ale violoncelului, rostite — în loc de legato-ul tradițional — răspicat, cu o dicțiune aproape retorică, realizată tehnic prin marcato-uri de inspirație mai degrabă pianistică decît violoncelistică, aplicate aproape notă de notă ; asemenea surprize am mai avut pe parcurs. Dar soluțiile de detaliu au fost perfect subsumate unei concepții unitare asupra întregului, mature și convingătoare, ceea ce ne-a făcut să le acceptăm fără rezerve și chiar bucuros ; reproșăm interpreților doar o ușoară subordonare a pianului față de violoncel, nejustificată în cazul acestei partituri. *Sonata* de Debussy a constituit încoronarea seriii. În această capodoperă, în sfîrșit, violoncelistul și-a putut etala toate resursele de virtuozitate și de rafinament artistic. Ea ne-a apărut în toată bogăția ei de culori și de efecte subtile, splendid arcuită de la melopeea modală a Prologului, prin focul de artificii al Serenadei, pînă la exuberanța meridională a Finalului. Interesant că raportul dintre cele două instrumente ni s-a părut cel mai echilibrat tocmai în această piesă de paradă a violoncelиștilor de mare clasă.

În pauză am aflat că oaspetele cîntă pe un violoncel Stradivari. După performanța sa din Debussy spun cu toată convingerea : îl merită.

Francisc LÁSZLÓ

Cvintetul „Moraguès"

Cvintetul de suflători din Franța pe care l-am ascultat în 23 octombrie 1965 la Ateneu s-a intitulat „Moraguès" după numele a trei dintre componenții săi : flautistul, clarinetistul și cornistul (Michel, Pascal și Pierre Moraguès). Dintre ceilalți doi membri — Patrick Vilaire la fagot și David Walter la oboi, ultimul este un abil aranjor. Ne-a convins programul recitalului : *Moment muzical* de Schubert, *Le tombeau de Couperin* de Ravel, *„Cvartetul negrilor"* de Dvořák, toate transcripții datorate aceluiași oboist. Doar piesa de György Ligeti — *6 Bagatele,* era scrisă de la început pentru cvintet de suflători.

Despre procedeul transcripțiilor s-a discutat de multe ori ele fiind deobicei incriminate, mai ales în cazul existenței unor lucrări originale în repertoriul de gen. În recitalul cvintetului francez n-am avea nimic de obiectat decît în ceea ce privește muzica lui Dvořák, gîndită pentru cvartet de coarde și care devine alta parcă în versiunea cvintetului pentru suflători.

Dar în afara acestor obiecții, discutate și altă dată, nu ne putem împiedica să ne exprimăm plăcerea și admirația produse de sonoritatea celor cinci instrumentiști, generatoarea unei emoții pure : sunete catifelate, ample și vibrante sau unduioase și sclipitoare, cîteodată umbrite și grave ca cele ale

unei voci cu timbru rar sau ale unei viori Guarnieri. Şcoala franceză de suflători îşi găseşte în acest mănunchi de cinci instrumentişti o strălucită afirmare. Cei cinci cîntă perfect împreună, cu o simţire şi ştiinţă a ansamblului pe care n-o poţi deprinde decît dacă o practici de la cea mai fragedă vîrstă şi în cadrul unei tradiţii bine închegate. Sincronizarea instrumentelor se împlineşte nu numai sub aspect ritmic ci şi prin armonizarea timbrală, prin preluările tematice, prin limpezimea cu care auzi toate vocile în acelaşi timp iar din acest fond policrom se desprind reliefuri melodice ca arabescurile învoalte şi strălucitoare.

Toate aceste trăsături presupun o tehnică instrumentală şi un spirit de virtuozitate, dacă-i putem spune aşa ; cei cinci suflători francezi ni le-au evidenţiat la tot pasul, uneori puţin în dauna unei muzicalităţi mai diferenţiate, unei participări emoţionale mai intense. Sînt cu toţii tineri şi cu siguranţă vor dobîndi şi puterea de a transfigura propriile expresie muzicală, atît de sprintenă acum.

O menţiune pentru cele *6 Bagatele* de Ligeti, şase piese în toată puterea cuvîntului, de o mare diversitate expresivă.

Dan SCURTULESCU

Trio „Mendelssohn"

Rememorînd muzicile ascultate nu demult, într-un concert susţinut la Sala Dalles, în 28 octombrie 1985, sub auspiciile Universităţii Cultural-Ştiinţifice Bucureşti, de către Trio-ul „Mendelssohn" din Italia, am încercat să disting o anumită coordonată estetică în raport cu care să pot analiza congruent evoluţia celor trei tineri muzicieni oaspeţi : Gino Partisani — clarinet, Renzo Angelini — corn bas, şi Enrico Meyer — pian. Un asemenea demers poate fi facilitat în primul rînd de conţinutul programului ales dar şi de modalităţile de abordare interpretativă ale fiecărei lucrări în parte. Şi din acest punct de vedere „Trio Mendelssohn" ne-a făcut o bună impresie, convingîndu-ne deplin, prin ineditul alăturării în cadrul aceluiaşi program a unor opus-uri romantice şi contemporane, cu toate că modul în care au fost redate nu a subliniat această dihotomie, ci a revelat o (re)creare, prin prisma actualităţii, a sensurilor şi relaţiilor dinamice din *Konzertstücke în re major op. 114* de Mendelssohn-Bartholdy sau a vitalităţii liniilor melodice ale *Divertismentului pentru două clarinete şi pian* semnat de un compozitor italian din secolul trecut, Amilcare Ponchielli.

Punînd în relaţie două epoci creatoare, cei trei interpreţi au anvizajat, se pare, o redescoperire a trăsăturilor romantice în două lucrări de muzică contemporană : *Triomix* pentru clarinete (în La, Si b, Mi b, clarinet bas), corn bas şi pian de Giacomo Bellucci (primă audiţie) şi o piesă aparţinînd lui Gianfranco Pernaiachi, *Journal d'automne* pentru clarinete (în Si b, La, clarinet bas), corn bas şi pian (de asemenea în primă audiţie). Dacă în prima lucrare am apreciat fineţea conturării volutelor dinamice, într-un cîmp de intensităţi care nu depăşea pragul de mezzo forte, în cea de-a doua contrastul planurilor sonore a apărut întrucîtva estompat, fără a aluneca însă într-o desuetitudine a frazării.

Cu siguranţă, membrii Trio-ului „Mendelssohn" reprezintă la această oră o formaţie serioasă în intenţiile sale, omogenă ca sonoritate, chiar dacă se mai observă în evoluţia lor o anumită timiditate în a aborda lucrări de referinţă din literatura pentru formula lor instrumentală.

Sorin LERESCU

Lieduri de Carmen Petra Basacopol

Înviorarea ritmului uniform pe care un ciclu de concerte profilate tinde prin definiţie să-l capete este întotdeauna primită cu bucurie. Cînd tiparele sînt deja clasice, mutaţiile inspirate aduc sigur un plus de interes din partea receptorului. Exemplu relevant, recitalul vocal-instrumental din 29 noiembrie de la Studio-ul Ateneului a împrumutat aşadar din culoarea proprie altor tipuri de manifestări, cîştigînd un dublu statut : concert de debuturi interpretative — soprana Doina Tarău şi violoncelistul Valeriu Popovici şi concert-profil componistic prin incursiunea în creaţia de lieduri a lui Carmen Petra Basacopol.

Absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — secţia pedagogică (1961), Doina Tarău se dedică studiului artei vocale sub îndrumarea competentă a sopranei Emilia Petrescu, astfel că aptitudinile sale îşi află drumul unei şlefuiri lucide ce urmăreşte în egală măsură sobrietatea şi eleganţa ţinutei scenice, controlul riguros al emisiei, curăţenia timbrului şi intonaţiei, claritatea dicţiei precum şi o inteligentă redare a sensului partiturii. Tînăra debutantă (Doina Tarău se află la primul ei recital) manifestă un sincer interes pentru creaţia contemporană românească, fapt lesne de remarcat prin însăşi alegerea programului şi dovedit pe parcursul reuşitei lui susţineri alături de pianistul Dan Stoenescu, flautista Sevastiţa Lipoczi şi clarinetistul Ştefan Blaga. Asistăm totodată la îmbinarea acestei îmbucurătoare atitudini cu tendinţa, accentuată în ultima vreme, de orientare a programelor către un singur autor.

Oprindu-se asupra mai multor pagini din creaţia de lied a compozitoarei Carmen Petra Basacopol, poate nu în totalitate reprezentative, Doina Tarău a oferit astfel publicului un mănunchi de miniaturi care, privite global, îşi află factorul comun într-un limbaj simplu, destul de transparent în privinţa trimiterilor ce i se înfăţişează receptorului, poate prea rapid după părerea noastră (ne referim la efectele quasi onomatopeice în special) şi mai puţin aderent la tehnici moderne de modelare a emisiei vocale ori de tratare instrumentală. Urmărind linia tradiţională printr-o sigură stăpînire a materiei muzicale la nivelul formelor clasice, Carmen Petra Basacopol parcurge respectivele sfere poetice — de la lirica lui Mihai Eminescu pînă la Nichita Stănescu — (marcînd probabil etape diferite în devenirea sa creatoare) prin minuirea unor mijloace unitare. Sondarea prin muzică a acestei vaste arii de conţinut şi expresie reclamă maleabilitate în concepţie, putere de adaptare a limbajului — trăsături pregnante în liedurile pe versuri de Tudor Arghezi — *Creion*, *Nici nu-i pasă*, Zaharia Stancu — *Ploi amare*, George Cosbuc — *De pe deal* şi Mariana Dumitrescu — *Primăvara*. Este vorba deci de necesitatea unei variaţii care pe plan timbral, spre exemplu, se realizează atît la nivelul alcătuirii ansamblului instrumental, cît şi în ceea ce priveşte strict vocea. Concret, autoarea îmbogăţeşte sonoritatea alăturînd cuplului voce-pian, în mod succesiv, două instrumente de suflat : flautul, în lucrarea ce are la bază versurile lui Eugen Jebeleanu — Ciclul „*Pro pace*" şi clarinetul în cazul liedului scris pe versurile Marianei Dumitrescu. Coincidenţa face ca pe parcursul aceloraşi două pagini muzicale compozitoarea să intervină şi din punct de vedere strict vocal, apelînd la alternanţa recitat-cîntat. Pe ansamblu este cultivată linia melodică — însoţită de figuraţiile pianului sau înconjurată, temporal vorbind, de curbe distincte ori imitaţii, cu precădere în cazul liedurilor mai sus amintite. Ca viziune globală, considerăm că acest tip de recital constituie o experienţă interesantă pentru toţi cei trei participanţi la actul artistic muzical — compozitor, interpret, recepor.

Cel de al doilea tînăr interpret, violoncelistul Valeriu Popovici, încă elev al Liceului de muzică „George Enescu" la clasa profesorului Dan Totan, este un instrumentist ale cărui calităţi au fost deja confirmate prin premiile obţinute în ţară şi în străinătate. Urmărit fiind totodată şi de eminentul profesor Serafim Antropov, prin participarea la Vacanţele muzicale de la Rîmnicu-Vîlcea, Valeriu Popovici, deşi numai elev în clasa a XII-a, a abordat în acest recital un program dificil, incluzînd chiar şi partea a III-a din *Sonata pentru violoncel şi pian nr. 2* de George Enescu. Dacă în Bach şi Boccherini sunetul său substanţial, fluiditatea tehnică, muzicalitatea au reuşit a converti materia în mod convingător, problemele de adîncă meditaţie pe care le ridică un Enescu de maturitate reclamă încă experienţa unor ani dătători de superioară gîndire muzicală. Apreciem contribuţia pianistei Magda Buciu, care a devenit o colaboratoare constantă şi de încredere a celor mai înzestraţi elevi ai Liceului de artă.

Dana TEODORESCU

Recital de violoncel Anca Vartolomei

În ultimul timp, tot mai mulţi interpreţi se dedică muzicii contemporane româneşti, înţelegînd astfel să propage şi să cerceteze, prin prisma propriilor demersuri creatoare, substanţa şi originalitatea unor lucrări definitorii pentru stadiul pe care l-a atins astăzi şcoala noastră de compoziţie. Rezultatul îl constituie acceptul din ce în ce mai larg al publicului faţă de recitalurile de muzică nouă, influenţa tot mai pronunţată pe care acestea o au asupra dezvoltărilor structurale ale muzicii româneşti. Departe de a fi o modă printre interpreţi (solişti şi formaţii deopotrivă), recitalurile sau concertele conţinînd prime audiţii ori reluări de piese semnate de compozitorii români s-au impus în peisajul vieţii noastre de concert, devenind uneori certe evenimente artistice.

Emblematic pentru demonstrarea celor afirmate mai sus ni se pare a fi recitalul de violoncel susţinut la 9 noiembrie 1985 de Anca Vartolomei în sala „Studio" a Ateneului, în cadrul ciclului *„Panoramic XX"*. Această tînără interpretă a depăşit de mult stadiul incipient al căutărilor, al definirii propriei personalităţi artistice. A cîntat multă muzică românească, fie ca solistă, fie ca membră în cîteva formaţii de muzică contemporană, de fiecare dată implicîndu-se cu toată convingerea în fenomenul extrem de interesant al noii muzicii. A reuşit să-şi conceapă fiecare apariţie pe scenele de concert cu o seriozitate şi un discernămînt uşor sesizabil în structura şi valoarea repertoriului său, ca şi în modul personal de abordare interpretativă, denotînd o matură înţelegere a substanţialităţii fiecărei lucrări în parte.

Pentru ultimul său recital, Anca Vartolomei şi-a ales un program dens, şi totodată dificil dacă ne gîndim la multitudinea conotaţiilor sugerate de partiturile alese sau la complexitatea intrinsecă a execuţiei.

Aşa de pildă, am apreciat sobrietatea şi fineţea conturării formei în *Sonata pentru violoncel solo* de Anatol Vieru, lucrare care în pofida anilor trecuţi de la prima ei audiţie, îşi revelă şi astăzi cu aceeaşi prospeţime virtuţile ; crearea şi menţinerea unui ethos original, propriu piesei *„Derivaţii pentru violoncel şi bandă magnetică* de Fred Popovici (primă audiţie), cu o inspirată inserţie a benzii magnetice în evoluţia „in live" a instrumentului sau reliefarea simplităţii şi eficienţei relaţiilor polifonice din *„Quattrotempi" pentru violoncel şi percuţie* (primă audiţie) aparţinînd prolificei compozitoare Doina Rotaru-Nemţeanu, la această din urmă lucrare trebuind să menţionăm şi prezenţa discretă dar exultînd de sensibilitate a percuţionistei Viorica Ciurilă.

În partea a doua a recitalului am ascultat o versiune remarcabilă a unei muzici de mare rafinament în care ideea se autotransformă treptat în afect : *„Combinaţie în cercuri" (pentru violoncel, percuţie şi bandă magnetică* de Octavian Nemescu, o tălmăcire emoţionantă a lucrării *„Despre noi"* pentru mezzosoprană, violoncel şi bandă magnetică semnată de Adrian Iorgulescu în care vocea aparte a Stelianei Callos, timbrată şi inteligent condusă a dat relief textului poetic, profund în semnificaţii, aparţinînd compozitorului însuşi şi o altă primă audiţie, *Sonata brevis pentru violoncel solo* de Jozsef Hencz, insuficient construită, deşi nu i-au lipsit momente de reală potenţialitate a demersului.

Sorin LERESCU

TINERI COMPOZITORI ROMÂNI

Apariţia ritmică a unor noi nume de tineri compozitori, interpreţi sau muzicologi pe afişele de concert ale capitalei a devenit deja un fapt obişnuit, ce prezintă garanţia soliditătii şi continuităţii şcolii româneşti de muzică. Astfel, periodic avem bucuria cunoaşterii unor noi talente, ce se îndreaptă către arta sunetelor cu prospeţimea şi elanul specific vîrstei şi mi se pare firesc ca ele să fie promovate, susţinute, ajutate să se maturizeze într-un proces de devenire continuă, proces care privit printr-o perspectivă mai amplă este posibil numai prin prezenţa muzicii la locul ei cuvenit, ca disciplină fundamentală a creativităţii umane, alături de matematică, în procesul de învăţămînt. (Dar despre această problemă voi reveni mai pe larg într-un articol de sine stătător).

Concertul din 11 noiembrie 1985, de la Sala Studio a Ateneului Român a reunit nume de tineri compozitori (unii chiar proaspeţi absolvenţi ai Conservatorului din Bucureşti), ce şi-au prezentat o suită de lucrări camerale, mărturii ale preocupărilor lor actuale.

Astfel Dana Teodorescu în cele două piese (una pentru pian, cealaltă pentru flaut şi flaut piccolo) intitulate *„Stoluri" I şi II*, prezentate înlănţuit, şi-a argumentat cu o muzicalitate deosebită preocupările legate de realizarea a două secvenţe sonore, ce sînt înrudite prin aceeaşi idee de construcţie : pornirea de la o suprafaţă cu desene melodice figurative, luminată progresiv, prin repetate decantări, esenţializîndu-se într-o secţiune centrală — caracterizată prin accente în piesa pentru pian şi printr-o monodie la flaut piccolo în cea de-a doua — după care se parcurge un drum recurent, de diversificare, de estompare a gesturilor ferme, ajungîndu-se în final, la o stare similară cu cea iniţială. De remarcat economia mijloacelor folosite şi o sobrietate a expresiei sonore.

Marcel Spinei în lucrarea *„Ataxis"* — *„Ecouri la un spaţiu mioritic" pentru percuţie solo* îşi propune sugerarea unei ambianţe sonore pastorale, cu toacă, *cow-bells, sonagli* etc. la care se adaugă instrumente membranofone şi metalofone adecvate unei astfel de muzici. O voce (cea a percuţionistului) îngînă de asemenea, la începutul şi sfîrşitul lucrării, crîmpeie ale unei melodii interiorizate, de esenţă folclorică. Este o frumoasă sugestie a „spaţiului mioritic" simţit de autor, într-o muzică cu un pronunţat caracter impreovizatoric, iar prin gruparea judi-

cioasă a culorilor timbrale se construieşte o formă rotundă, bine închegată şi în acelaşi timp cu multe surprize la nivel microstructural. Ne bucurăm de dubla ipostază a lui Marcel Spinei, de interpret şi compozitor (rememorăm faptul că este conducătorul ansamblului „Contemporan"), căci la el cele două preocupări se stimulează reciproc şi aşa cum şi-a exprimat opţiunile stilistice rafinate în alcătuirea programelor sale, tot aşa le conturează din ce în ce mai distinct şi în creaţie.

Octav Firulescu a fost prezent cu un *Cvartet de coarde*, lucrare ce se derulează în ambianţe preponderent consonante, arcuită clar în două părţi (prima — o mişcare moderată, a doua un scherzo), strîns legate în construcţia de ansamblu, prin anticiparea celei de-a doua de către prima şi prin revenirea unor idei iniţiale în final. O lucrare convingătoare pentru tînărul absolvent al Conservatorului, cu unele trimiteri către o muzică imagistică şi dansantă.

Maia Ciobanu, deja afirmată de un deceniu în viaţa de concert şi deţinătoare a unor premii naţionale şi internaţionale, ne-a readus o frumoasă muzică ambientală, cu lucrarea *„Decor" II* pentru flaut şi pian. Sînt aici lungi isonuri cu broderii la pian şi o expresivă melopee la flaut. S-a putut observa, de asemenea, o eficientă economie a suprafeţelor sonore şi a modalităţilor de atac, contrastele reieşind nu din juxtapuneri de secvenţe diferite, ci din prezentări variate ale unei unice stări sonore, dominate de la prima pînă la ultima notă de o expresie fină, lirică, definitorie pentru autoare.

„Alexandria" I pentru doi clarineţi de Mihnea Brumariu ne-a prezentat prin contrast o muzică explozivă, energetică, cu sonorităţi spectaculoase, o muzică luminoasă, cu un insolit al imaginii sonore unde se topesc elemente de dans, expresive *flash*-uri incantatorii, secvenţe improvizatorice. Printre foarte tinerii creatori, Mihnea Brumariu este un autentic talent, ce îmbină armonios o solidă pregătire cu o reală fantezie sonoră, lucrările lui cunoscute pînă în prezent demonstrînd că „aude" pînă la cel mai mic detaliu tot ce aşterne în pagină.

În final, concertul a adus *Cvartetul de coarde nr. 2* de Cătălin Ursu, o lucrare care a impus prin soliditatea construcţiei, printr-o foarte bună cunoaştere a scriiturii clasice de cvartet, prin capacitatea de a grupa riguros suprafeţele sonore ; o compoziţie amplă în care ideile se derulează în gesturi cu respiraţii lungi, fapt meritoriu pentru un început de drum de creaţie. De altfel Cătălin Ursu este deja autor al unei opere şi al unui oratoriu, alături de alte lucrări concertante şi camerale, prefigurîndu-şi opţiunile pentru genurile ample simfonice sau vocal simfonice. S-a remarcat, de asemenea, predilecţia deosebită a tînărului compozitor către dimensiunea melodică a actului de creaţie ; şi toate acestea sînt dublate de o tenacitate şi capacitate de muncă remarcabile.

Desigur că prezentarea celor şase compoziţii ale concertului ar fi implicat poate şi unele obiecţii, dar cum nu sînt cronicar de profesie nu am dorit să-mi impun punctul de vedere subiectiv. Poate opţiunile mele stilistice nu au fost totdeauna în consonanţă cu cele auzite, dar desigur că timpul va decanta şi va selecţiona din creaţia acestor tineri ceea ce merită să dăinuie.

Nu mi-am propus să găsesc „nod în papură" sau să exprim opinii exclusiviste, acoperite printr-un simplu „nu mi-a plăcut" sau „aceasta este părerea mea", căci „ştampilările" tranşante de ordin stilistic şi valoric asupra unor lucrări, unele chiar „de şcoală" pot deveni uneori ridicole, în timp.

Sînt deci doar cîteva gînduri aşternute din dorinţa de a mă apropia în acea după amiază de noiembrie de universurile sonore propuse de mai tinerii mei colegi, de a trăi alături de crezurile lor din acel moment, fie că în timp le vor rămîne fideli şi le vor aprofunda, fie le vor abandona. Important este că ei compun şi se trudesc să comunice prin muzică, avînd toţi o ştachetă profesională suficient de ridicată spre a fi o garanţie pentru izbînzi viitoare.

Aş încheia articolul apreciind în mod deosebit pasiunea şi dăruirea cu care toţi interpreţii au realizat acele muzici, căci lor le datorăm viaţa creaţiilor noastre, ei sînt cei care transmit auditorilor gîndurile aşternute pe portative, ei pot deveni în anumite momente importanţi catalizatori în dinamica procesului de creaţie. Iată deci numele lor : Vasile Gantolea (flaut), Anuş Ciyidian (pian), Constanţa Bădăluţă (flaut piccolo), Daniela Udrescu (flaut), Leontin Boanţă şi Emanuel Oros (clarinet), Alexandru Matei (percuţie), Maia Ciobanu (pian), cvartetul „Cantus", alcătuit din Paul Zaharia, Vasile Grăjdean, Constanţa Zaharia şi Sorin Mihăilescu.

Liana ALEXANDRA

Din nou despre chitară

Despre chitară, literatura ei şi nevoia de a corecta ideile eronate, minimalizatoare, care mai circulă, s-a mai scris în paginile acestei reviste. Un recital dedicat chitarei (31 octombrie, Sala Studio a Ateneului, în ciclul „Treptele afirmării artistice", organizat de Filarmonica „George Enescu") ne-a întărit convingerile şi ne-a oferit argumente în plus în pledoaria pentru promovarea susţinută, organizată, integrată în învăţămîntul profesional curent, a acestui instrument. Mai întîi am ascultat un copil, elev în clasa a IV-a, Răzvan Grigorescu, a cărui dotare este indiscutabilă (confirmat prin Premiul I la categoria sa de vîrstă la cea de a III-a ediţie a Concursului de la Sinaia, 1935, prin Premiul I la etapa republicană a Festivalului Naţional „Cîntarea României") : o tehnică dezvoltată, muzicalitate şi înţelegere a textului (poate prea dificil pentru el — în Barrios Mangore, Tarrega, Villa Lobos), o priză bună a ambelor mîini, stăpînire de sine, memorie excelentă. Pentru a progresa, Răzvan Grigorescu are nevoie de şcoală riguroasă, metodică, el atingînd, aproape, plafonul pe care îl poate oferi Şcoala populară de artă, în al cărei al treilea şi ultim an este (el îi datorează totul — şi prof. S. Sihota s-a străduit a-i cultiva talentul —, dar disciplina instrumentului şi cele adiacente se cuvin însuşite într-o altă formă şcolară). Alt argument ne-au oferit cei doi chitarişti neîndoielnic foarte talentaţi, tineri interpreţi afirmaţi — Premiul I la secţia duet la Sinaia în acest an : Cristian Alivej (laureat şi ca solist la ediţii anterioare) şi Liviu Dimitriu. Profesorul Sihota — ca şi alţi colegi ai săi — cultivă (într-un stadiu incipient dar cu ardoare şi deschideri spre progres) genul cameral, obligîndu-şi elevii (dar şi absolvenţii — cum este Alivej) să activeze în ansambluri de chitare (sau cu chitară), care disciplinează, cizelează şi rafinează execuţia. Programul, dedicat muzicii vechi, moderne şi de (oarecum) jazz, a dovedit largi posibilităţi în această direcţie iar execuţia a fost în genere cît se poate de îngrijită, inclusiv ca stil (adiăc adecvare la înscrisul partiturii, ceea ce nu e puţin lucru). Al treilea argument : afluenţa de public, îndeosebi tînăr, care cere şi merită să obţină interpretări de calitate. Concluzia ? Sîntem în momentul necesar includerii chitarei între instrumentele de care să se preocupe învăţămîntul nostru muzical.

*

Un alt concert (25 noiembrie, Sala Studio a Ateneului), ne oferă alte prilejuri de reflecţie. Vasile Colţea, interpret cu prezenţe constante, profesor de şcoală populară de artă, poate fi socotit profesionist ; de aceea, criteriile în aprecierea sa sînt mai nuan-

țate, exigențele mai mari. Excelent alcătuit, programul a cuprins în prima parte lucrări preclasice (Dowland, Narvaez, Frescobaldi, Bach) și postromantice către moderne (Tarrega, Albeniz, Villa Lobos), iar în cea de a doua piese contemporane semnate de Fernando Grillo, Aurel Stroe, Liviu Dănceanu. Asupra primei părți vom observa că libertățile interpretului alterează uneori stilul, că etajările vocilor nu au fost întotdeauna atent urmărite, că execuția în *apoyando* sau *tirando* nu se justifica prin structura muzicii ; vom remarca, totodată, că Vasile Colțea are îndeminare, sensibilitate, intuiție, fantezie, calități care prin pregătirea într-o formă de învățămînt cu adevărat profesional ar fi dat rezultate mult mai apreciabile. În partea a doua, datele interpretului s-au afirmat din plin, tocmai pentru că ele erau deszăgăzuite de structura muzicii, mai liberă, propice exploatărilor coloristice, ritmice, efectelor insolite. Piesa lui Fernando Grillo *Fata și vrăjitorul* e un compendiu de sunete armonice pe chitară și a fost redată ca atare ; lucrarea lui Aurel Stroe *Fiicele soarelui*, cu scordatură specială, pentatonică, degajă atmosferă arhaică și are o remarcabilă unitate de stil ; tripticul lui Liviu Dănceanu *(Quasipreludiu, Quasifuga, Quasipostludiu)* exploatează toate efectele imaginabile, ca și *Florilegiul* său (pentru chitară și două piane), în care predomină incursiunea în substanța intonațională și mai puțin în coloristică. Interpretarea a fost cît se poate de fericită, Vasile Colțea fiind, dacă nu greșesc, singurul chitarist de la noi care poate executa astfel de compoziții. Ceea ce s-ar cere compozitorilor noștri ar fi piese de grade de dificultate diferite, cu limbaj adecvat formării gustului (și posibilităților de înțelegere și redare) celor care abordează acest instrument.

Petre CODREANU

Recitalul clarinetistului Cristian Vlad

Recitalul susținut la 3 noiembrie 1985 în cadrul stagiunii Filarmonicii bucureștene de clarinetistul Cristian Vlad ne-a relevat calitățile deosebite pe care acest reprezentant al noii generații de interpreți le-a demonstrat în domeniul muzicii de cameră : o tehnică instrumentală ireproșabilă, o paletă timbrală variată, forța de a transcede combinațiile sonore propriu-zise într-o viziune interpretativă personală și convingătoare.

Tînărul interpret (absolvent al Conservatorului din București ca discipol al profesorului Ion Cudalbu) a abordat în recitalul la care ne referim un repertoriu cu adevărat *de concepție*, axat pe două capodopere mozartiene *(Trioul pentru clarinet, violă și pian* K. V. 498 și *Cvintetul cu clarinet* K. V. 581), dar evadînd și în universul secolului XX prin două lucrări reprezentative : *Sonata pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu și *Sonatina pentru clarinet și pian* de Arthur Honegger.

Chiar dacă „compoziția" recitalului lasă să se întrevadă o anumită opțiune stilistică („on revient toujours à... Mozart"), Cristian Vlad s-a remarcat a fi și un excelent tălmăcitor al muzicii contemporane de calitate. Astfel, în *Sonata* lui Ștefan Niculescu, lucrare concepută cu peste 30 de ani în urmă, am admirat tocmai prospețimea, noutatea unei muzici eufonice și originale în același timp, născute dintr-un folclor diatonic subtil transfigurat și respirînd prin acele largi și nobile arcuiri proprii compozitorului.

Interpretată în același spirit al fidelității față de textul și mai ales față de ideea muzicii, *Sonatina* lui Honegger a impresionat prin evidențierea contrastelor ce structurează discursul într-o formă reunind implozia și explozia sonoră în imagini pline de farmec, solicitînd virtuozitatea dar și intuiția instrumentistului.

În ceea ce privește redarea muzicii lui Mozart, Cristian Vlad a dovedit (și a transmis) o mare *plăcere de a cînta* aceste minunate bijuterii camerale. O plăcere atît de mare încît, uneori, tînărul interpret reliefa chiar și structurile secundare, de acompaniament — desigur nu fără știință, ci tocmai din acel tineresc entuziasm în fața capodoperei. Muzicalitatea sa a convins însă chiar și atunci, pentru a nu mai vorbi de momentele de mare rafinament realizate în special în *Trioul* mozartian.

La reușita acestui recital și-au dat concursul și alți valoroși interpreți : pianistul de excepție care este Adrian Tomescu, tînărul violist Mathe Gyözö și un cvartet alcătuit din violoniștii Ștefan Petrescu și Luminița Popescu-Pasăre, violistul Dan Nedelcu și violoncelista Valentina Monaf.

Șerban NICHIFOR

Confluența artelor

În urmă cu aproape un veac, cînd s-a inaugurat monumentala sală a *Ateneului Român* din București, aici se desfășurau mai mult conferințe literare și științifice, iar la parter se organizau expoziții de pictură și sculptură. Muzica răsuna doar o singură dată pe lună, în concertele simfonice ale Societății Filarmonica Română, sub bagheta lui Eduard Wachmann. Iată, că de trei stagiuni (1983 — 1985), Filarmonica „George Enescu" a inaugurat un ciclu de conferințe experimentale, în care muzica și poezia, pictura și sculptura, dramaturgia și dansul, și-au dat întîlnire, într-o pasionantă interferență. Ghid al acestui original ciclu, intitulat *Confluența artelor*, a fost aleasă o profesoară de franceză, Cristina Vasiliu. Nimeni nu a întrevăzut succesul unei asemenea teme și, mai ales, afluența constantă de public (organizatorii au mutat ciclul de conferințe experimentale din Studio-ul Ateneului Român în sala mare de concerte).

Gîndite tematic și cronologic, temele propuse pînă azi la *Confluența artelor* au vizat *Motivul faustian, Romeo și Julieta, Dante Alighieri, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonaroti, Cultura renașterii, Veneția — cetate eternă a artelor, Muzica românească contemporană, Eminescu* etc. Așadar, epoci, stiluri, școli, orașe, personalități — capabile să ofere subiecte de muzică, teatru, dans și, mai ales, să prilejuiască proiecții de diapozitive din arta plastică românească și mondială. Fiindcă cea mai atractivă și dominantă parte a manifestării de la Ateneul Român rămîne totuși întîlnirea cu imaginea — litografii, tablouri, stampe, desene, aquarele, miniaturi — cu acea imagine sugestivă, variată, inedită, surprinzătoare, ce se transformă — prin rapida derulare — în veritabil film de montaj. Adeseori, profesoara Cristina Vasiliu propunea o muzică cu program, lăsînd auditoriul să plutească în oceanul de sunete al fanteziei *Romeo și Julieta* de Ceaikovski de pildă, pe calea imaginilor ce au „povestit" de-a lungul veacurilor, trista poveste de dragoste a celor doi tineri.

Desigur, nu ar trebui să se creadă că muzica ocupă un loc secundar în acest panoramic de *Confluența artelor*. Dimpotrivă. Cele mai celebre discuri documentare alternează cu imprimările de ultimă oră ale marilor interpreți din toate colțurile lumii. Interesul major îl păstrează totuși exemplificările „pe viu", susținute de o pleiadă de formații și virtuozi români, de la cei mai tineri pînă la artiștii consacrați. Un element suplimentar de atracție, inedit, îl conferă ciclului *Confluența artelor* acel original „moment al tineretului" : un poet, un compozitor, o dansatoare, o actriță — în general un debutant — se prezintă în ambianța impunătorului Ateneu, spre a-și dezvălui măiestria ! Este o idee prețioasă, mai

ales că profesoara Cristina Vasiliu se străduiește să obțină de la fiecare creator tînăr o piesă în premieră, scrisă sau prezentată special pentru *Confluența artelor*.

Cel mai dificil moment al ciclului ni s-a părut *Eminescu*. Bogăția materialului sonor impunea o maturitate artistică și o informare de anvergură, spre a selecta cele mai reprezentative pagini muzicale ale creației originale. A fost poate examenul de vîrf al autoarei *Confluențelor artelor*, trecut cu brio (dacă ne gîndim că a răsunat la Ateneu muzica lui Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Doru Popovici, Dinu Petrescu, Vasile Popovici, Felicia Donceanu, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, George Stephănescu, Nicolae Bretan, Tudor Flondor). Alăturîndu-și formația coregrafică „Columna" condusă de Vera Proca-Ciortea, corul Filarmonicii și actorii Silvia Popovici și Damian Crâșmaru, profesoara Cristina Vasiliu a reușit să confere spectacolului *Eminescu* întreaga dimensiune a strălucitei personalități a poetului.

Este prematur să concluzionezi de pe acum, unde va ajunge și cînd se va opri acest tip de manifestări artistice, cu caracter sincretic. Deocamdată, interesul publicului este mare, conferințele experimentale se multiplică (2—3 repetări în aceeași lună), sala Ateneului Român se dovedește neîncăpătoare. Semnul succesului unei idei ni se pare definitiv conturat. Rămîne ca timpul să decidă cînd auditoriul bucureștean va opta pentru altceva. Dar, cum tematica pare inepuizabilă, prevedem încă un lung serial al ciclului *Confluența artelor*. În fond, ce poate fi mai adecvat în lumea coloanelor de marmură ale Ateneului Român, amintitor al templelor greco-romane, decît o revenire la modelul clasic al nepieritoarei arte clasice, a mărețului edificiu spiritual capabil să transforme chipul uman contemporan ?

Viorel COSMA

Iulia Bucur—Bălașa recital de lieduri

Susținînd un recital de lieduri (marți 3 sept. 1985) la Muzeul de Artă al RSR, sub egida Filarmonicii „George Enescu", soprana spinto-dramatică Iulia Bucur-Bălașa și-a propus și a împlinit o demonstrație plurivalentă de muzicalitate, inteligență și de stăpînire a stilurilor și a tehnicii vocale în cele mai diverse aspecte constitutive. Se poate vorbi mai întîi de alegerea unui program unitar realizat deși selectat din inevitabilul mozaic de stiluri abordate, ce a inclus convingător toate zonele de importanță din literatura de specialitate a sec. XIX—XX, program ce a probat cu prisosință dezinvoltura și muzicalitatea cu care Iulia Bucur-Bălașa stăpînea fiecare specific stilistic.

Începutul programului a cuprins o semnificativă zonă a liedului austriac și german pornind de la seninul Schubert *(Ganymed)*, Schumann *(Wiedmung* — Dedicație), Wagner (sobrul *Träume* — Visuri), Wolf (poeticul *Verborgenheit* — Taina), un Grieg (delicatețea din *Ein Traum* — Un vis), Joseph Marx (cu o țesătură capricioasă și strălucitoare în *Und gestern hat er mir Rosen gebracht* — Și ieri mi-a adus trandafiri), prima parte încheindu-se cu ciclul *Rispetto* de Wolf-Ferari (în italiană).

Partea a doua a recitalului a pus în valoare disponibilitățile temperamentale necesare pentru realizarea celor două lieduri de spaniolul Obradors (nerv, rapiditatea jocului de înălțimi și registre în *El vito* — Dans și în *Aquel sombrero de monte* — Pălăria munteanului), urmate de Respighi (obsesivul și sobrul *Nebbie* — Nori), Fauré *(Après un rêve* — După un vis). Cu Enescu *(Le soupir* — Suspinul) a fost făcută trecerea către ultima parte a recitalului, în care am ascultat Doru Popovici (mai vechile dar pline de nobilă poezie *Cîntec* și *Sus*) și Felicia Donceanu (suplețe plină de umor liric și alternanțele pline de savoare, de efecte dinamice și de culoare, din *Bilci în Aldebaran)*.

Prezență agreabilă, cu mișcarea sobră și conformă stării de expresie propusă pentru fiecare titlu, cu o voce bine timbrată în toate registrele, cu disponibilități dinamice semnificative alături de o dicție funcțional-expresivă bine pusă la punct, cu o tehnică de respirație și un vibrato bine stăpînite, nu i-a fost greu sopranei Iulia Bucur-Bălașa să transforme programul într-o demonstrație de profesionalism. Mai presus de acestea, a existat o certă împlinire artistică, spre satisfacția unui public numeros și generos în același timp, în răsplătirea reușitei demersului artistic.

Și-a dat concursul pianista Doina Micu, cu o contribuție egal de valoroasă, luminînd fără ostentație, cu muzicalitate și rafinament fiecare fațetă a titlurilor abordate.

A rămas pentru soprana Iulia Bucur-Bălașa necesitatea confirmării prin apariții ulterioare, necesar previzibile după acest reușit recital.

Liviu DANDARA

Formația "Divertimento"

Oglindind aspecte ale artei sonore a unor veacuri trecute, prin pagini asupra cărora interesul interpreților poposește arareori, evoluția formației „Divertimento" pe podiumul Sălii Studio a Ateneului Român, duminică 20 octombrie, s-a impus atenției ca un moment deosebit al bogatei stagiuni camerale bucureștene, atît prin programul său, cît și prin înalta ținută, prin seriozitate și profesionalism. Însăși alcătuirea ansamblului — violă, Blockflöte (Mihai Sofonea), chitară (Bogdan Mihăilescu), Blockflöte (Augustin Betea), viola da gamba (Anca Iarosevici) — sugerează apropierea de categorii repertoriale aparte, abordate cu o evidentă preocupare pentru autenticitatea rezonanțelor vremii, vădită și prin folosirea unor instrumente de epocă.

Prin intermediul pieselor instrumentale de mici dimensiuni (multe de factură dansantă), prima parte a concertului a creionat un succint tablou al muzicii engleze din secolele XVI—XVIII. Sub genericul *„Muzică veche engleză"* interpretată de Blockflöte și chitară — două entități timbrale ce s-au împletit într-un discurs bine sincronizat, ce a avut ca atribute echilibrul dozajelor și arcuirea precisă a fiecărei fraze — protagoniștii au reunit pagini aparținînd unei arii geografice mai largi, datorate lui Hans Newsidler, Adrien Le Roy, Henry Purcell, William Corbett etc. trasînd astfel traiectorii stilistice generale ale veacurilor respective. *Galliard* și *Trei dansuri englezești* pentru chitară de John Dowland au relevat preocuparea lui Bogdan Mihăilescu de a-și construi demersul interpretativ, de a conferi sensuri arhitectonice liniilor melodico-armonice ; urmărind mai puțin strălucirea virtuozității tehnice, instrumentistul a optat pentru acuratețea contururilor expresive, materializată în evoluția dinamică prin „terase" sau bazată pe contraste de tip „ecou". Mănunchiul de piese pentru două Blockflöte, viola da gamba și chitară de Henry Purcell a pus în lumină o formație bine pusă la punct, în care partenerii s-au integrat ansamblului, marcînd totodată cu strictețe intervențiile cu caracter solistic, evidențiind detaliul ca element constitutiv al întregului.

În deschiderea părții a doua a serii, *Cîntecele napolitane din secolul XVI* au reliefat — în acompaniamentul discret realizat de Blockflöte și chitară — vocea cristalină a sopranei Gayaneh Tapacian (studentă a secției de canto a Conservatorului bucureștean). Expresivitatea și frazarea susținută au dublat dezinvoltura parcurgerii ambitusului nu prea amplu ce caracterizează aceste partituri ; căldura glasului în registrul mediu s-a estompat în zona acută, unde

cîntăreața nu dispune încă de o voce formată ca valoare timbrală adecvată muzicii vechi.

Casațiunea în do major de Joseph Haydn (opus la tălmăcirea căruia și-a dat concursul violonista Anda Petrovici) a dezvăluit încă o dată profesionalismul interpreților antrenați într-un permanent dialog ; diferențierea sonorităților a cîștigat în pregnanță și prin accentuarea pendulării între tipul de scriitură lineară, specifică instrumentelor cu coarde și arcuș și cea proprie chitarei, aceste coordonate traversînd spațiul componistic destinat fiecărei entități timbrale.

În *Menuet* de D. Scarlatti, *Arioso* de Händel, *Gagliarda* de F. Durante și *Ave Maria* de Bach-Gounod, duo-ul violă-chitară a cizelat cu minuțiozitate fiecare contur expresiv, individualizînd cu fermitate profilul cantabil al melodiei pe fundalul clarității acompaniamentului, încheind astfel un concert ilustrativ pentru ceea ce înseamnă seriozitatea și responsabilitatea presupuse de un act artistic de valoare.

Anca Ioana ANDRIESCU

Șerban Nichifor: „Himere"

Cînd auzi de himere, este aproape imposibil să nu te gîndești, înainte de orice altceva, la universul de monștri al lui Paciurea. Noua lucrare a lui Șerban Nichifor, însă, se opune acestei tradiții a himericului abisal. Ea este imaginea artistică a unei iluzii înălțătoare : o piesă elegiacă de largă respirație, cu cîteva izbucniri expresive chibzuit gradate. Mesajul și mediumul sînt perfect concordante : alter ego-ul compozitorului este saxofonul alto, mai bogat în inflexiuni timbrale și dinamice ca oricare instrument de suflat al orchestrei simfonice tradiționale, iar confesiunea acestuia este acompaniată de vibrafon, căruia compozitorul îi acordă și cîteva episoade solo, modelate după natura cea mai intimă a acestui instrument, de asemenea bogat expresiv.

Genericul cu care începe și se termină piesa este o înregistrare sonoră, transmisă prin difuzoare fără nici o tratare prealabilă : infernalul zgomot de fond al unei străzi newyorkeze în care apare melopeea suavă a unui saxofon, respectiv dispariția ei în vacarmul metropolei. Acest cadru, în care saxofonul este metafora singurătății ce pîndește individul în jungla civilizației citadine dezumanizate, a fost aplicat compoziției propriu-zise ca un *pro domo* justificativ. Ca și cum altminteri nu am înțelege-o ! Personal, înclin chiar să afirm că naturalismul acestui cadru explicativ face un deserviciu piesei, reprezentantă autentică a neoromantismului postmodern.

Protagonistul acestei prime audiții absolute, clarinetistul Ion Nedelciu, absolvent al profesorului Ion Cudalbu la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (promoția 1977), membru al orchestrei Teatrului de Operetă, este un instrumentist valoros, care merită cu prisosință ca tentativele sale de evadare din anonimatul muncii de orchestrant să fie sprijinite de Filarmonică și de presă. În recitalul din 7 noiembrie, el a mai interpretat șapte lucrări mai mult sau mai puțin contemporane, piese pentru clarinet solo ca *Three Pieces* de Stravinski și *Assonances* de Maurice Jarelle, pentru clarinet și pian ca *Sonata* de Elise Popovici, *3 miniature* (o lucrare de ucenicie) de Penderecki și *Sonatina* (eminamente tonală, în si bemol major, din 1957) de Martinů, precum și prelucrări după *Three Easy Pieces* de Stravinski și *Sonatina* de Bartók. Un program poate prea pestriț pentru ascultător, dar sufiicent de multilateral pentru a-l servi pe interpretul dornic de a se manifesta în plenitudinea măiestriei sale.

Pianista Liliana Nedelciu (promoția 1978, profesoară la Școala generală nr. 201) a colaborat cu multă eficiență și merită aceleași aprecieri ca și percutionistul Matei Alexandru, care în piesa lui Nichifor a știut să fie totodată sensibil și autoritar. Astfel, pe Nedelciu îl recomandă nu numai calitățile interpretative cunoscute, pe care le-a etalat și de data aceasta, ci și curajul de a fi cîntat în același recital cînd la clarinet, cînd la saxofon, ca și aducerea în fața publicului a doi colaboratori valoroși.

Francisc LÁSZLÓ

Muzica și personalitatea umană

Sub acest titlu simpozionul organizat de Filiala București a Societății profesorilor de muzică și desen din R. S. România, în colaborare cu Inspectoratul școlar al Municipiului București a reunit un număr mare de comunicări (aproape 30) valoroase care au demonstrat interesul și preocuparea permanentă a cadrelor didactice de specialitate de a investiga noi metode de predare a muzicii, de a găsi noi forme de atragere a elevilor către fenomenul artistic sonor. Reorganizată în toamna lui 1984 și avîndu-l în fruntea noului comitet de conducere pe conf. univ. Liviu Brumaru de la Conservatorul bucureștean, Filiala București a Societății profesorilor de muzică și desen înmănunchiază profesorii de specialitate ce demonstrează nu numai o remarcabilă competență profesională dar și pasiune, dăruire în nobila lor profesie. Periodic, Societatea organizează manifestări în care membrii ei sînt prezenți în calitate de teoreticieni (conferențiind pe diverse teme de interes didactic) sau practicieni (interpretînd lucrări muzicale din repertoriul universal sau românesc). Simpozionul desfășurat la mijlocul lui noiembrie a adunat, în cadrul unei tematici largi, generoase — *Muzica și personalitatea umană* — numeroase referate care, prin evantaiul larg de cuprindere, au acoperit o arie largă de probleme implicate în tema propusă. Cu mare interes au fost urmărite intervențiile cadrelor didactice universitare prezente la simpozion : conf. univ. Liviu Brumaru, Președintele filialei București a Societății, a avut cuvîntul de deschidere în care a sintetizat direcțiile noii conduceri, scopurile pe care și le propune în prezent Societatea. Conf. univ. Iosif Csire, într-un material teoretic extrem de interesant (*Personalitatea creatoare, jocul și plictiseala* a abordat complexa problematică a personalității creatoare subliniind controversata temă a raportului între munca de creație și cea de rutină, dintre joc și plictiseală. Lect. univ. dr. Alexandru Popescu-Mihăiești a adus puncte de vedere originale în ceea ce privește *Sunetul și sănătatea omului* menționînd adevărate rețete de terapeutică sonoră. În comunicarea lect. univ. dr. Nicolae Oprescu se definește conceptul de capacități muzicale argumentîndu-se specificul acestora de a se forma secvențial, în etape (acest element fiind prezent și într-o altă comunicare de prestanță, aceea a profesorului Jean Lupu). Asist. univ. Lavinia Coman a depus o comunicare valoroasă (care a putut fi citită de cei interesați) vizînd probleme specifice ale învățămîntului pianistic din țara noastră, fiind relevate succesele deosebite ale școlii românești. Un alt referat notabil, depus spre consultare și aparținînd profesoarei Magdalena Stoica, inspectoare în M.E.I., vizează aspectele deosebite pe care le presupun modalitățile de integrare a mijloacelor de învățămînt în lecția de muzică. Un punct de vedere personal îl demonstrează profesoara Gabriela Munteanu, cadru didactic de mare valoare ce s-a impus cu autoritate printre colegii de breaslă prin competență și pasiune. În referatul prezentat, Gabriela Munteanu își exprimă punctul de vedere vis-a-vis de controversatele metode de predare ale ritmului. O serie întreagă de referate au atras atenția în mod special : cele ale profesorilor Nicoleta Sima, Elise Stan, Rodica Popa, Constanța Zaharia, Mihaela Ștefănică sau Luminița Zaharia (aceasta s-a detașat printr-o profesională abordare a unor probleme de arhitectură muzicală) și lista ar putea continua (neuitînd să menționăm și interesul unor învățători ca Liliana Popescu, Elena Militaru, Natalia Avram, Lia-

na Codreanu sau Petre Lecu pentru problemele legate de predarea muzicii în clasele I—IV). Cu regretul că nu putem nota toate numele înscrise pe programul simpozionului încheiem subliniind importanța deosebită a unei asemenea manifestări în care schimbul de idei este benefic tuturor, în ideia unui progres substanțial în predarea muzicii în învățămîntul românesc.

Dan BUCIU

Mozart în tălmăcirea tinerilor noștrii interpreți

Nu mai constituie pentru nimeni o noutate faptul potrivit căruia treptat, în perspectiva timpului, Mozart devine o stare a spiritului deschis spre ordine, spre echilibru, capabil de acea generoasă iluminare interioară ce hrănește viața marilor capodopere ale istoriei culturii. În contextul artei interpretative a mijlocului secolului nostru, și începînd cu această perioadă, personalitatea lui Dinu Lipatti marchează acea exemplară atitudine privind abordarea textului mozartian, atitudine definită prin rigoare, prin respectul înalt acordat partiturii, considerată doar ca sprijin material al demersului spiritual-artistic ce încarnează în fapt sonor opera mozartiană.

Este îmbucurător de constatat, în vremea din urmă, apropierea specială a tinerei generații de interpreți față de creația concertantă a maestrului din Salzburg ; este rezultatul fericit al unui demers concertat datorat Colegiului criticilor muzicali de pe lîngă Asociația oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.), organizatorilor vieții de concert, dascălilor, unor reputate baghete ca Iosif Conta, Emil Simon, Paul Staicu, Ovidiu Bălan și, în perspectivă, Horia Andreescu. Rememorăm — în acest sens — cu titlu de remarcabilă performanță, evoluția, în martie trecut, la Tg. Mureș, a violoniștilor Amelia Mihalcea și Rudolf Fatyol cu ocazia prezentării integrale a creației violonistice concertante. Peste cîteva luni, în perioada 27—29 iunie, la Constanța, în compania colectivului simfonic din localitate, prezentarea unor opusuri din seria mare a concertelor de pian a prilejuit întîlniri revelatoare privind natura unor posibile abordări ale textului mozartian. *Concertul nr. 26, în re major*, în versiunea Danei Borșan, a beneficiat de o elocvență declamatorie ce permite interpretarea datelor stilistice în sensul unei directe adresări, de reală prospețime în cînt ; la rîndul ei Adriana Bera, în *Concertul nr. 23, în la major*, dezvoltă o gîndire muzicală fermă, de aleasă introspecție, o generozitate a expresiei confesiv orientată. Am apreciat, de asemenea, la Cristina Stănescu — în ciuda unei reținute sensibilități — bunul gust în construcția frazei *(Concertul nr. 20, în re minor)*, iar la Gönül Abdula o cursivitate a expunerii ce alimentează structurarea spațiilor ample ale *Concertului nr. 27, în si bemol major ;* corectă, neimplicîndu-se în problematica textului *Concertului nr. 22, în mi bemol major*, a apărut evoluția Judithei Gabos. în vreme ce aceea a lui Valeriu Rogacev jr. devine entusiasmantă — în realizarea *Concertului nr. 24, în do minor* — grație unei abordări virtuoze, mai mult spectaculoase decît introspective, proprie primelor vîrste liceale.

Continuînd seria prezențelor pianistice tinere în contextul repertoriului mozartian, trebuie menționat că la Bacău, în compania orchestrei simfonice din localitate, în zilele de 18 și 19 octombrie, au putut fi audiate în special lucrările de tinerețe ale compozitorului ; ținuta de excepție a Miroslavei Ghera, privind realizarea *Concertului nr. 6, în si bemol major*, se bazează pe acea cultură a frazei mozartiene ce reunește echilibrul proporțiilor, calitatea atent modelată a timbrului, sensibilitatea lucid controlată. Constituie o veritabilă bucurie constatarea potrivit căreia, în cazul lui Dan Dediu, entusiasmul luminos al adresării se întîlnește cu o concepție ferm și firesc argumentată stilistic privind susținerea *Concertului nr. 13, în do major*. Sensibilitatea rafinată pe care o dezvoltă Dan Rațiu marchează realizarea părții lente a *Concertului nr. 8, în do major*, în vreme ce Simona Mihai cultivă o atitudine interpretativă premeditat sobră în expunerea *Concertului nr. 5, în re major*.

În ceea ce privește nivelul evoluțiilor vocale în cadrul repertoriului mozartian, să apreciem ca fiind cu totul salutară și promițătoare deschiderea inițiată în acest sens, în vremea din urmă ; la Constanța, în cazul mezzosopranei Liliana Petrescu, am constatat o stăpînire inteligentă atît a textului muzical cît și a resurselor de moment ale aparatului vocal, iar în ceeace-l privește pe tenorul liric Mihail Sandu — de această dată la Bacău, se poate distinge o valabilă apropiere față de stilul mozartian pe care are obligația de a-l cultiva, cultivîndu-se implicit pe sine însuși ; sînt remarci potrivite, de asemenea, în cazul sopranei de coloratură Emilia Ciurdea ce dezvoltă performanțe vocale de temerară spectaculozitate.

În ceea ce îi privește pe tinerii interpreți suflători, remarcabilă — prin caligrafia ferm definită a frazei, prin consistența tonului — a apărut evoluția cornistului Nicolae Dănilă *(Concertul nr. 3, în mi bemol major)*, ca și aceea a clarinetistului Liviu Bocșan *(Concertul în la major)*.

Și tot în cadrul seriilor de concerte prilejuite la Constanța și Bacău de „Gala tinerilor concertiști" — edițiile XXVI și, respectiv, XXIX, cultivarea creației compozitorilor sărbătoriți cu ocazia Anului muzicii europene — 1985, constituie, de asemenea, un eveniment de specială proeminență, ce se alătură momentelor mozartiene ; pagini memorabile aparținînd lui Bach și Händel, realizate sub bagheta lui Paul Staicu, au permis evoluții interpretative dintre cele mai promițătoare : claritate stilistică slujită de o captivantă prospețime a expresiei, în cazul violoniștilor Mihai Ionescu și Liviu Neagu, *(Dublul concert în re minor)*, rigoare a construcției susținută de o inefabilă sensibilitate, în cazul foarte tinerei pianiste Olguța Lupu *(Concertul în fa minor)*, excepțional exemplu de bună educație vocală și muzicală în ceeace le privește pe mezzosoprana Ruxandra Donose și soprana Felicia Filip (acestea din urmă evoluînd în pagini din opere aparținînd lui Händel). Acelorași acte de omagiere muzical-artistică li se alătură și medalionul Camille Saint Saëns, manifestare grupînd, cu concursul dirijorului Ovidiu Bălan, lucrări concertante de mare popularitate : *Concertul pentru vioară și orchestră în si minor*, realizat de Luminița Burcă cu un eclatant aplomb al susținerii temperamentale, *Havaneza* prezentată cu strălucire violonistică și farmec autentic în cînt, de către tînărul Florin Croitoru, *Concertul pentru violoncel în la minor*, în viziunea sobră dar expresivă a lui Laurențiu Gherman. Ariile Dalilei din opera *Samson și Dalila*, au fost însă întemeiate pe o susținere vocală insuficientă din partea mezzosopranei Adriana Seica.

Să apreciem, în același context, efortul de excepție al unor artiști-pedagogi cum sînt pianistul Constantin Ionescu-Vovu (prezent alături de foștii săi studenți pe podiumul constănțean de concerte, cu un opus mozartian extrem de rar abordat, și anume *Concertul nr. 25, în do major)*, apoi Gabriel Amiraș, Ludmila Popișteanu, Georgeta Stoleriu, Cornelia Bronzetti. Valeriu Rogacev, Camelia Pavlenco, Constantin Nițu precum și mulți alții cărora le datorăm, în importantă măsură, nivelul actual al tinerei generații de interpreți.

Dumitru AVAKIAN

Zile muzicale la Slobozia—Ograda

Ograda, un sat situat în inima Bărăganului, pe şoseaua naţională E 15, care leagă Bucureştiul de litoralul Mării Negre. Aici s-a născut la 13 decembrie 1900 Ionel Perlea, strălucită personalitate a muzicii româneşti a veacului nostru, dirijor, compozitor şi pedagog de renume internaţional, pe care destinul l-a purtat departe de meleagurile natale, tocmai la New York, unde s-a stins din viaţă la 30 iulie 1970, nu înainte de a reveni cu un an înainte în ţară, la Bucureşti şi apoi în satul său de baştină, bucurîndu-se de o primire plină de efuziune din partea membrilor familiei şi a consătenilor.

În octombrie 1984, întîlnirea aceasta a fost evocată la casa Perlea din Ograda, care adăposteşte astăzi o expoziţie din ce în ce mai substanţială dedicată marelui muzician român. În prezenţa unor personalităţi ale vieţii muzicale româneşti, alături de săteni din Ograda, s-a vorbit despre Ionel Perlea şi despre activitatea sa, mai puţin cunoscută, de compozitor. Întîlnirea aceasta a făcut parte din manifestările primului „Festival al recitalurilor" organizat din iniţiativa Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă al judeţului Ialomiţa, în colaborare cu Colegiul Criticilor Muzicali din A.T.M., un festival care a avut loc pe parcursul a trei seri, la Casa de Cultură a Sindicatelor din capitala judeţului Ialomiţa, Slobozia. Marele interes stîrnit, seară de seară, de recitalurile programate cu această ocazie a determinat organizatorii să includă festivalul în planurile lor de viitor, ca un eveniment cu periodicitate anuală.

Şi iată-ne, aşa dar, în octombrie 1985 din nou la Slobozia, la a doua ediţie a festivalului. Din nou, la Ograda, a avut loc o întîlnire evocatoare a personalităţii lui Ionel Perlea, prilej cu care s-a constatat îmbogăţirea expoziţiei memoriale cu mobilierul camerei de lucru a muzicianului de la New York, reconstituită în casa natală cu toate elementele sale componente, inclusiv pianina la care studia partiturile. În perspectivă, se profilează amplificarea exponatelor prin etalarea unui mare număr de noi documente obţinute anul trecut de la văduva lui Ionel Perlea, cronici apărute în presa italiană şi americană, programe şi afişe ale multora din concertele şi spectacolele sale de la Roma, Milano, New York etc., materiale publicitare legate de discografia sa, fotografii cu dedicaţii de la Arturo Toscanini şi Vladimir Horowitz, articole omagiale apărute în presa americană la stingerea sa din viaţă şi altele. Ca şi în anul trecut, întîlnirea de la Ograda a inclus un mic program muzical, cuprinzînd de această dată *Sonata nr. 3 „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară* de George Enescu, marcînd astfel legătura strînsă care i-a unit pe cei doi mari muzicieni români în cursul vieţii şi carierei lor. Au interpretat sonata studenta Luminiţa Petre de la Conservatorul din Bucureşti la vioară şi Ana Maria Avram, recentă absolventă a aceluiaşi Conservator, la pian. Ca şi cu alte prilejuri anterioare în care am ascultat-o, Luminiţa Petre a impresionat prin sonoritatea emoţionantă a viorii sale, dar mai ales prin participarea activă, de mare concentrare şi sinceritate expresivă, la actul interpretării. Remarcabilă a fost şi Ana Maria Avram în partea pianului, plină de dificultăţi tehnice, de efecte imitative ale ţambalului popular, pe care le-a rezolvat cu deplină siguranţă.

La Slobozia, festivalul s-a desfăşurat din nou pe parcursul a trei seri. În prima seară, mezzo-soprana Martha Kessler, acompaniată la pian de Iosif Ion Prunner, a adus contribuţia marii sale experienţe concertistice în arii şi lieduri de Bach, Händel şi Enescu, după ce tînăra violoncelistă Anca Vartolomei, cu Magda Buciu la pian, a confirmat profesionalismul său în constantă ascensiune, parcurgînd pagini de Bach, Haydn şi interesanta *Sonată pentru violoncel solo*, compusă în 1978 de tînăra compozitoare Doina Rotaru-Nemţeanu, o lucrare exprimînd într-un limbaj de mare conciziune o stare de lirism îmbinată cu o construcţie arhitectonică riguroasă. În intervalul între recitalurile celor două soliste a apărut pe scena festivalului tînărul chitarist Cristian Alivej, un muzician de talent, capabil să convingă prin interpretările sale viu colorate din piese de Careño şi Barrios Mangore.

În seara a doua, contrabasistul Ovidiu Bădilă, cu Viorica Rădoi la pian, ne-a oferit o nouă dovadă peremptorie a extraordinarei sale virtuozităţi, într-un program cuprinzînd trei suite de variaţiuni de Bottesini pe diferite teme, variaţiuni presărate cu cele mai diverse dificultăţi tehnice imaginabile. Sub degetele lui Bădilă, greoiul contrabas capătă nebănuite virtuţi timbrale, sună cînd ca un violoncel, cînd ca o vioară, iar salturile de la registrul cel mai grav la flageoletele din registrul acut, cu efecte cvasi-flautande, ţin de domeniul unei veritabile acrobaţii. A urmat un interesant şi sugestiv „raccourci" din opera *Traviata* de Verdi, realizat de cuplul de solişti ai Operei Române din Bucureşti alcătuit din soprana Silvia Voinea şi tenorul Ionel Voineag, acompaniaţi la pian de Florin Rădulescu. După marele succes obţinut de Silvia Voinea la debutul ei în rolul Violettei Valéry în noua sală a Operei din Dresda, ariile şi duetele ascultate la Slobozia au confirmat calităţile sale de coloratură vocală, de strălucire virtuoză, pe care cîntăreaţa le-a valorificat la crearea acestui nou rol al bogatului ei repertoriu. Ionel Voineag i-a fost un partener pe măsură, cu voce caldă, dicţiune impecabilă şi o variată paletă de nuanţe.

În seara a treia ne-am reîntîlnit cu cuplul Luminiţa Petre — Ana Maria Avram în aceeaşi *Sonată nr. 3* de Enescu, parcă realizată cu şi mai multă însufleţire. În încheierea festivalului, un grup de cîntăreţi din corul Filarmonicii „George Enescu", reuniţi în jurul mezzosopranei Steliana Calos, au susţinut un atractiv medalion dedicat marelui maestru al belcantoului italian, Gioacchino Rossini. Abordarea marilor arii ale Rosinei din *Bărbierul din Sevilla*, ale lui Arsacio din *Semiramida* şi ale Cenuşăresei din opera cu acelaşi titlu de Rossini implică o voce aparte de mezzo-coloratură, o specialitate rar întîlnită în lumea soliştilor vocali, deoarece pretinde o mezzo-soprană capabilă să realizeze în registrul acut lejerităţi rezervate în mod normal sopranelor de coloratură. Or, în mod evident, Steliana Calos are desigur calităţi de inteligenţă artistică, o mare siguranţă a atacului, un colorit interesant în registrele mediu şi grav, dar nu este o mezzo-coloratură, din care cauză multele şi dificilele pasaje care pretind o asemenea tehnică în registrul acut sînt realizate în mod forţat, cu o sonoritate stridentă. Colaboratorii ei în duete şi cvartete vocale — soprana Mîndra Cernescu, tenorul Vladimir Deveselu şi basul Mihai Stupcanu —, fără a demonstra calităţi speciale legate de stilul rossinian şi mai ales de lejerităţile pe care acesta le implică, au realizat totuşi agreabile momente de ansamblu, care au constituit o plăcută concluzie a festivalului de la Slobozia.

Apreciind contribuţia organizatorică a Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă a judeţului Ialomiţa, în frunte cu preşedintele Gheorghe Antonescu, la realizarea acestei noi ediţii a festivalului de la Slobozia — Ograda şi la întreţinerea unei extrem de calde ambianţe de ospitalitate pentru interpreţii şi criticii prezenţi, să urăm acestui festival ialomiţean multe şi reuşite noi ediţii în anii ce vin.

Edgar ELIAN

Muzica contemporană la Medgidia?

Firește, fără a pune la socoteală genul ușor, putem răspunde afirmativ la această întrebare abia din acea seară de 22 noiembrie 1985 cînd, din dorința de a diversifica și de a da un plus de profesionalitate manifestărilor noastre muzicale, am invitat pe cîțiva din membrii unui colectiv bucureștean de înzestrați și pasionați ai Euterpei — Rodica Dănceanu, Vasile Colțea, Liviu Dănceanu — colectiv numit nu întîmplător „Atelierul de muzică contemporană *Archaeus*".

Dată fiind factura insolită și prea puțin comodă a unora din piesele anunțate, desigur că nu ne-am așteptat la ceva captivant, ceva care să-i fure pe spectatori din prima clipă ca o dragoste la prima vedere ; ne-am propus doar o informare pe calea unei familiarizări cu limbajul artei contemporane, ce ar urma să fie vizitată din cînd în cînd de fiecare, cu bunăvoința celui care nu se lasă înșelat de aparențe sau de prima impresie.

Dar atît programul, alcătuit din lucrări ale lui Aurel Stroe, Radu Paladi, Villa Lobos, Frank Churchill, Vasile Colțea, Liviu Dănceanu și Francis Poulenc, cît și interpretarea de o finețe reclamînd concentrare maximă, precum și comentariul pregătitor al animatorului care este Liviu Dănceanu, toate au dus la depășirea obiectivului inițial, prin crearea unei ambianțe elevate dar și calde, întru totul încîntătoare și, bănuiesc, memorabile.

Prof. Petre ȘTEFĂNESCU

Un nou Festival: „Iubiți romanța"

Cu unitatea lui de ton, de atmosferă și repertoriu, cu cele cîteva momente de un timbru inedit, festivalul de la Mogoșoaia și Buftea de la sfîrșitul lunii octombrie 1985 „Iubiți romanța" se înscrie în șirul manifestărilor dedicate unuia din cele mai îndrăgite genuri de cîntec. Această primă ediție, organizată cu o generoasă cuprindere atît a repertoriului romanței, cît și a cultivatorilor ei, este rezultatul activității pe care o desfășoară la Casa de cultură a Sindicatelor din orașul Buftea Nicolae Racoceanu, dirijor de cor, instructor muzical al tineretului din sectorul agricol al județului Ilfov și interpret el însuși, laureat nu o dată la „Crizantema de aur" tîrgoviștean.

Romanța, această bogată cronică muzicală a sentimentelor lirice, are la noi în ultimele două-trei decenii adepți tot mai numeroși. Emisiunile de radio și televiziune, concertele unor maeștri ai genului, discurile scoase de Electrecord, ca și caietele publicate de Editura muzicală și de casele de cultură județene au reactualizat romanța, încît ea deșteaptă ecouri din ce în ce mai largi în ascultători.

Festivalul „Iubiți romanța" s-a desfășurat la Mogoșoaia și la Buftea cu un program bogat și cu o numeroasă asistență. Introducerea a făcut-o Grupul vocal „Romanța" din Mogoșoaia, creat, instruit și dirijat cu grijă pentru nuanțe de entuziastul Nicolae Racoceanu, interpretînd romanțe clasice pe versurile lui Eminescu (*Pe lîngă plopii fără soț, Mai am un singur dor, A ruginit frunza din vii* ș.a.).

Interpreții locali au fost Gheorghe Nițulescu din Buftea, Elena Sburlan din Tunari și Nicolae Racoceanu de la Căminul cultural din Mogoșoaia. I se cuvin laude lui Racoceanu, o savuroasă personalitate, care îmbină temperamentul artistic cu o certă capacitate organizatorică. El se pricepe să scalde romanțele pe care le cîntă în stările muzicale atît de potrivite cu ele.

Oaspeții festivalului au fost Tudor Heica, cu vocea sa puternică și participarea însuflețită la tot ce interpretează ; Nicolae Nițescu, cu măiestria sa de a tălmăci totul simplu, luminos, convingător ; în sfîrșit, Ion Luican, cu darul său permanent de a reînvia romanța veche și de a-i împrumuta viață chiar la o vîrstă cînd suflul celor mai buni cîntăreți scade.

Iată un festival meritoriu, căruia îi reproșăm cel mult lipsa de atenție în redactarea programului tipărit, plin de numeroase erori și omisiuni de nume ale autorilor și compozitorilor cîntați.

George SBÂRCEA

Schimburi corale studențești

„Noi sîntem tineretul țării / Ș-ai Revoluției copii", primele gînduri rostite cald, mobilizator, de către coriștii Universității din Craiova, sub conducerea dr. Valentin Cîrlig, în deschiderea concertului pe care l-au susținut în frumoasa sală a Liceului de artă din Craiova, împreună cu invitații lor, coriștii Universității „Karl Marx" din Leipzig, dirijați de prof. dr. Max Pommer, au devenit emblema evenimentului, pregătind asistența pentru o demonstrație tinerească, plină de sensibilitate, avîntată. „Glorie partidului și țării, / glorie poporului român" erau declarații ce răsunau cu forță, înflăcărat, coriștii craioveni și dirijorul lor, dr. Valentin Cîrlig, făcîndu-se purtătorii adîncii recunoștințe față de cei ce le asigură condițiile vieții pe care o trăiesc. Cu o vechime de 13 ani, această Corală a devenit azi o veritabilă forță în ansamblul valoroșilor interpreți înscriși în „Cîntarea României", capabilă, în mod egal, să susțină inspirate pagini madrigalești renascentiste, partituri clasice, romantice și producție corală recentă, de fiecare dată polifonizînd cu măiestrie conținutul, horind sau punînd sub semnul tristeții apăsătoare esențele folclorice, inspirat descătușîndu-și resursele în pagini valsate, pline de parfum romantic. Nu este puțin lucru, această mare dragoste de a cînta bine și frumos, cele mai diferite lucrări, a universitarilor craioveni, instruiți pasionat, parcă din adîncul ființei sale, de dr. Valentin Cîrlig ! Rînd pe rînd, *Cîntecul este nemuritor* de Doru Popovici, *Cîntec de țară* de Laurențiu Profeta, *Jos în vale, sus la munte* de Radu Paladi, *Tineretul țării* de Gheorghe Bazavan. *Lăsai pușca ruginită* de Sabin Drăgoi, *De-ar fi mîndra unde-i luna* de Eusebie Mandicevski, cîteva madrigale preclasice, *Ne cucușecica* de Piotr I. Ceaikovski și *Mîndru-și cînt-un Cerb în codru* de Valentin Timaru ne-au înfățișat multiple ipostaze ale cîntului coral, excelent puse în valoare. Scriind și partituri, pentru coriștii săi, dr. Valentin Cîrlig demonstrează marea prețuire pe care o poartă lirismului eminescian, precum și gustul pentru construcția polifonică riguroasă, servind o dramaturgie contrastantă, cu pulsație neobosită.

În continuare, coriștii Universității din Leipzig s-au făcut purtătorii unor idealuri interpretative, pe care sînt capabili să le servească pe baza experienței lor de cînt de aproape șase sute de ani vechime ! Muzica bachiană este pentru ei mai mult ca o limbă maternă și condițiile în care au prezentat-o au fost impresionante, memorabile. Școala lor de interpretare, atent urmărită de prof. dr. Max Pommer și încă doi dirijori secunzi, are o amplitudine stilistică cuprinzătoare, astfel fiind posibile prezentări ce ajung pînă la dificilele lieduri corale *Aufblick*, *Einkehr* și *Resignation* de Hugo Wolf, cu trasee vocale deadreptul instrumentalizate, cu armonii aproape seriale, polifonia pulsînd fără încetare etc. De pe această poziție, desigur, interpretarea madrigalelor de

Hans Leo Hassler și Daniel Friederici, sau a popularului lied *În Pădure* de Felix M. Bartholdy pune problemele pe care le-ar naște cîntecele populare cele mai simple. Prietenului lor din țara noastră, dr. Valentin Cîrlig, coriștii germani i-au dedicat și interpretarea unei lucrări ce-i aparține, *Crăiasa din povești*, choral nostalgic, fermecat, bazîndu-se pe lirica eminesciană. Primind, cu bucuria faptului ce-i onorează, vizita coriștilor Universității „Karl Marx" din Leipzig, medicinișii craioveni au fost la înălțime, parcă făcîndu-ne și mai nerăbdători să-i ascultăm în primăvară, în proiectatul concert din sala Ateneului bucureștean.

Anton DOGARU

CARTEA MUZICALĂ

Clemansa Firca, Catalogul tematic al creației lui George Enescu 1886—1900

Catalogul tematic al creației unui compozitor servește două scopuri cardinale. Întîi, el oferă specialiștilor o vedere de ansamblu asupra creației și înlesnește precizarea locului unei anumite lucrări în contextul întregului. În al doilea rînd, articolele catalogului cuprind toate datele de identitate ale tuturor compozițiilor care ne-au fost lăsate de creatorul respectiv și toate informațiile necesare pentru abordarea lor, inclusiv prezentarea autografului, lista edițiilor, bibliografia de referință etc. Necesar ca instrument de lucru, catalogul tematic al unei opere are și o însemnătate simbolică : el este și un fel de certificat de maturitate, acordat de posteritate compozitorilor considerați de interes major. Ca eveniment de cotitură în biografia unei moșteniri muzicale, apariția unui „Schmieder", „Köchel" sau „Hoboken" este întrecută numai de publicarea unei ediții critice a operei complete sau a unei monografii epocale cum au fost, bunăoară, „Spitta" pentru Bach, „Abert" pentru Mozart sau „Pohl" pentru Haydn. Faptul că în unele țări cu bogate tradiții muzicologice, posteritatea generoasă îi cinstește cu asemenea registre și pe creatorii a căror importanță rămîne de interes strict istoric, respectiv național (editura Hans Schneider din Tutzing a lansat deunăzi catalogul tematic al lucrărilor lui Joseph Joachim Raff !) constituie pentru noi o binevenită atenționare, mai ales cu privire la moștenirea lui Enescu, care ar fi trebuit să beneficieze de mult de o atare inventariere științifică. Dar observația este adecvată nu numai pentru cel mai mare muzician român, ci, după părerea mea, se poate extinde, cel puțin, și asupra creației lui D. G. Kiriac, Paul Constantinescu și Constantin Silvestri, pentru care se resimte lipsa unor atari instrumente muzicologice.

Meritul de a fi achitat prima rată a datoriilor noastre de acest fel, îi revine Clemansei Liliana Firca, care de curînd ne-a dăruit o lucrare de importanță istorică certă, cea mai impunătoare carte dedicată creației enesciene, de la monografia colectivă din 1971 încoace : *Catalogul tematic al creației lui George Enescu. I. (1886—1900)* (Editura muzicală, București, 1985, 460 pagini). Începută la îndemnul lui Mircea Voicana, realizată cu ajutorul unor confrați cărora li se exprimă cuvenitele mulțumiri în capitolul introductiv, prefațată cu multă căldură de Adrian Rațiu, avînd ca redactor de carte pe Titus Moisescu, publicată de editura noastră muzicală în condiții tipografice remarcabile, lucrarea trebuie salutată, totuși, ca o performanță personală a autoarei. Avînd în vedere volumul imens de muncă și experiență pe care îl necesită o asemenea întreprindere științifică (catalogul Beethoven al lui Georg Kinsky și Hans Halm a consumat mai mult decît o viață de om, cel de al doilea coautor desăvîrșind lucrarea după moartea primului, iar Hoboken a lucrat la catalogul Haydn mai bine de patru decenii !), evenimentul editorial ne obligă s-o omagiem pe colega noastră de breaslă, rostindu-i calde cuvinte de mulțumire și, din inimă, felicitări.

Catalogul Firca al creației enesciene din copilărie și adolescență conține 309 articole, corespunzătoare aceluiași număr de lucrări muzicale, compuse în perioada 1886—1900. Informațiile sînt prezentate într-un număr de 15 aliniate ale fiecărui articol și eventuale note de subsol.

Titlul convențional al compozițiilor, menționat în fruntea articolului respectiv, ne va permite de acum înainte să ne referim la lucrările lui Enescu unitar, în limba română (bunăoară, autoarea propune, îndreptățit, ca „Octuorul" să se numească *Octet pentru patru viori, două viole și două violoncele op. 7*), excepție făcînd doar titlurile străine de proveniență literară, redate, și aici, în original. Compozițiile și fragmentele păstrate fără titlu sînt nominalizate (uneori prezumtiv, de cele mai multe ori cu toată certitudinea) de către autoare. În primul aliniat găsim și numărul de opus dat de Enescu, numerotarea lucrării în cauză în sistemul creației enesciene pe genuri (de exemplu, *Suita română [nr. 2]*, în acest caz numerotarea pusă între paranteze drepte fiind adăugată ulterior), menționarea tonalității, a calității de versiune sau variantă, precum și a calității de text muzical integral sau fragment. Titlul complet origi-

nal, inclusiv dedicația, este citat *ad litteram* în aliniatul 2, după care urmează precizările privind locul de păstrare și cota (sau numărul de inventar) al autografului. Dimensiunea compoziției, respectiv a părților ei, se indică în articolele catalogului prin număr de pagini și/sau măsuri. (Cea dintîi soluție contravine normelor confirmate de practica muzicologică ! Numărul de pagini, singur, este doar relativ concludent pentru lungimea unei lucrări muzicale !). Aliniatele 5—6 arată tonalitatea și indicațiile de mișcare, 7 prezintă semnătura autografă, 8 se referă la locul și data compunerii. În completarea acestuia din urmă, cu titlul „repere biografice", se mai precizează dacă lucrarea în cauză a fost compusă în perioada preșcolară, în timpul studiilor la Viena, respectiv la Paris ; ar fi bine ca acest aliniat 9 să fie formulat mai puțin laconic decît pentru majoritatea lucrărilor ; curios și regretabil că el rămîne „mut" tocmai în articolele destinate unor capodopere ca *Octetul* amintit sau *Sonata a II-a* pentru pian și vioară, deși în cazul lor, contextul biografic ne interesează mult mai mult, în raport direct cu valoarea artistică deosebită a compozițiilor. Cu atît mai bogate sînt informațiile pe care ni le oferă autoarea în aliniatul 10, intitulat „relații inter-lucrări și inter-versiuni, variante". Ceea ce la Haydn, Beethoven, Brahms etc. este excepțional și ajunge să fie menționat la rubrica „observații", în cazul lui Enescu și mai cu seamă în cazul lucrărilor sale de tinerețe, ține de esența operei. Este vorba de numărul mare de variante și versiuni ale uneia și aceleiași lucrări și de filiația tematică care leagă în multe cazuri creații definitivate în diferite perioade de viață (vezi tematica rapsodiilor apărînd în schițele F 29—30 ale perioadei preșcolare, apoi în *Momente de distracție* pentru orchestră F 243 din 1896 ; vezi substanța *Simfoniei de cameră* avansată în *Septetul* F 195, cunoscut în nu mai puțin de cinci versiuni datate „[ante 1901 ?]", compuse în condiții biografice neștiute). În ceea ce privește acest aliniat, noutate absolută față de toate cataloagele simliare cîte îmi sînt cunoscute, autoarea dă maximul științei sale. Definirea conceptelor de versiune și variantă, cercetarea raporturilor inter-variante și inter-versiuni mi se par impecabile ; ele constituie o contribuție deosebit de valoroasă la însăși metodologia muzicologiei. Bibliografia de referință este semnalată, selectiv, în aliniatul 13 ; selecția pare să fie judicioasă. (O scăpare : studiul *Rapsodiile române de George Enescu* de Mircea Chiriac nu a apărut în numărul 1967/5 al revistei Muzica, ci în numărul 1968/7). Sub titlul modest „observații", în aliniatul 14 al articolelor, autoarea depășește multi limitele consacrate ale publicațiilor de acest fel, oferind, în foarte multe cazuri, suma unor adevărate exegeze muzicologice personale, tot atîtea avansuri la o monografie dedicată creației tînărului Enescu, pe care dînsa este cea mai îndreptățită să o scrie. În fine, sub numărul 15 urmează, la fiecare articol, incipitul (incipiturile) tematic(e).

În ceea ce privește succesiunea articolelor de catalog, literatura de specialitate oferă aproape tot atîtea modele cîte cataloage au fost redactate pînă acum. „Köchel"-ul cuprinde lucrările lui Mozart într-o unică ordine cronologică (îmbunătățită după moartea autorului de von Waldersee, Einstein și alții, aflată întrucîtva „în mișcare" și azi), „Hoboken" clasează opera lui Haydn sistematic, și anume pe genuri, iar în cadrul acestora pe tonalități, „Kinsky-Halm" păstrează ordinea numerelor de opus date de Beethoven, iar compozițiile fără număr de opus le clasează sistematic (întîi pe genuri, apoi, în cadrul genurilor, cronologic) ; se pare că cea mai adecvată, în cazul operei lui Enescu, ar fi fost aceasta din urmă soluție.

Clemansa Liliana Firca a optat pentru divizarea operei mai întîi pe perioade de viață, apoi pe genuri, iar în cadrul genurilor, pentru organizarea cronologică a materialului.

În ceea ce privește prima operație de divizare, cu care, în principiu, desigur, sîntem de acord, este de neînțeles de ce a ales autoarea drept sfîrșit al primei perioade de creație, anul 1900. Ar fi fost mult mai potrivit să urmeze exemplul lui Denijs Dille care, în *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890—1904*, s-a limitat la catalogarea compozițiilor premergătoare opusului 1, considerat cezură categorică în biografia operei, un fel de declarație de maturitate a autorului ; în cazul lui Enescu, această limită cronologică ar fi fost noiembrie 1897. Oricum, capodopere de necontestată valoare universală, ca *Sonata a II-a* op. 6 sau *Octetul* op. 7, nu pot fi înglobate în perioada fragedelor încercări și lucrări de școală.

În ceea ce privește clasificarea compozițiilor din perioada menționată în titlu, autoarea desparte întîi, corect, încercările premergătoare studiilor muzicale sistematice (1886—1888, F. 1—31). Celelalte lucrări sînt incluse în grupurile II—VI, precum urmează : muzică de cameră (inclusiv cea vocală !), muzică simfonică, lucrări vocal-orchestrale, lucrări concertante, lucrări corale. Este greu să găsești argumente pentru o atare clasificare. Soluția propusă de Hoboken, care în volumul I al catalogului Haydn tratează muzica instrumentală, iar în volumul II, cea vocală, a fost valorificată și de alții, cu deplin succes (de fapt și Schmieder procedează similar în catalogul operei lui Bach, cu deosebire că el pune în fruntea clasificării lucrările vocale, iar cele instrumentale la urmă). Dacă autoarea ar fi dat curs acestei sugestii, lucrările concertante F 281—299 nu ar fi ajuns atît de departe de cele simfonice F 227—262 (orice concert este, în fond, o lucrare simfonică !) sau piesa vocală la șase voci *Sphynx* F 216, de corurile F 300—301. În ceea ce privește lucrările camerale, ar fi fost util ca autoarea să valorifice experiența acelor înaintași care despart această clasă întîi în cele două subclase ale muzicii de cameră cu și fără pian și numai după aceea pe specii (Hoboken, Kinsky-Halm etc.), deoarece, din punct de vedere sistematic, trioul cu pian, de exemplu, este mult mai apropiat de duoul cu pian, sau de cvartetul vioară-violă-violoncel-pian, decît de trioul fără pian. Cea mai judicioasă clasificare a muzicii de cameră, inițiată de Wilhelm Altmann în 1910, perfecționată de el, apoi (începînd cu 1960) de Johannes Friedrich Richter, cuprinde speciile camerale în ordinea descrescîndă a numărului de executanți, de la decete, nonete, octete etc. fără pian pînă la piesele solo pentru un instrument de coarde sau de suflat, apoi

cele cu pian, de la septete, sextete etc. pînă la duo-uri ; fără îndoială, o atare clasificare s-ar potrivi și creației camerale enesciene, mai degrabă decît cea elaborată de autoarea catalogului (1. piese instrumentale diverse pentru A. pian, B. vioară, vioară și pian, C. alte formații instrumentale ; 2. sonate, trio-uri, cvartete, cvintete etc. A. sonate pentru pian, B. sonate pentru vioară și pian și pentru vioară solo, C. sonate pentru violoncel și pian, D. trio-uri, E cvartete, F. cvintete etc. ; 3. muzică vocală).

Din perspectiva continuării acestei întreprinderi muzicologice epocale, lacuna cea mai mare a clasificării rezidă în numerotarea cursivă a articolelor pe parcursul celor șase clase. Oricum să fie organizat materialul volumului următor (1901—?), numerotarea articolelor sale nu va fi edificatoare nici pentru cronologia (ca la Köchel sau Deutsch), nici pentru ordinea sistematică a creației ! Dacă ar fi fost urmat exemplul lui Hoboken, care a numerotat lucrările lui Haydn în cadrul genurilor, respectiv a speciilor (de exemplu, „Hob. III : 1 „înseamnă prima piesă din clasa cvartetelor de coarde), volumul următor ar putea să continuie numerotarea pe clase, în ordinea cronologică a lucrărilor. Potrivit clasificării inițiate de autoare, F 302, următor corului *Plugar* F 301 cu care se termină volumul I, va fi o piesă de pian !

Or, indiscutabil, lucrarea de pionierat a Clemansei Liliana Firca trebuie evaluată din această perspectivă, cu gîndul la continuarea ei. Ar fi foarte trist să rămînem vreme îndelungată cu acest volum (cum s-a întîmplat de altminteri cu catalogul Bartók al lui Dille ale cărui volume următoare nu se anunță) ! Așteptăm cu îndreptățită nerăbdare ca, intrînd pe poarta pe care autoarea ne-a deschis-o, să ne putem apropia cît mai curînd de miezul operei enesciene.

Cu toate obiecțiunile formulate în această recenzie cu privire la clasificarea articolelor de catalog, valoarea informațională a acestora din urmă situează lucrarea colegei noastre printre instrumentele de lucru cele mai valoroase și utile ale muzicologiei românești și o înscrie pe Clemansa Liliana Firca în mica, dar distinsa familie internațională a autorilor de cataloage de creație unde ea este anturată de puține colege de carieră (ca Gretchen Emilie Hedler care a dat lumii muzicale catalogul Daniel Gottlob Türk sau Klara Pfäfflin, creatoarea catalogului Pietro Nardini), dar de cu atît mai mulți bărbați de seamă, personalități intrate de mult în istorie : cavalerul Köchei, van Hoboken, Otto Erich Deutsch, Erich Müller von Asow pentru Richard Strauss, François Lesure pentru Debussy, Alessandro Longo pentru Scarlatti, Marc Pincherle pentru Vivaldi...

În ceea ce privește folosirea catalogului, desigur, abordarea oricărei lucrări enesciene din perioada 1886—1900 — fie interpretare artistică, fie exegeză științifică — va începe de acum înainte cu studiul obligatoriu al articolului respectiv și al bibliografiei recomandate în aliniatul 13 al acestuia. Nu știu dacă este necesar ca, în cazul lucrărilor prevăzute de Enescu cu număr de opus (începînd cu *Poema română*), acestuia să i se mai adauge și numărul de catalog (cum ar fi de exemplu *Soupir* op. 4 nr. 3 F 205) sau dacă, cu timpul, numerele de catalog vor elimina din uz numerele de opus (cum s-a întîmplat cu lucrările lui Mozart, pe care nimeni nu le mai menționează altfel decît cu numărul lor curent din catalogul Köchel). Personal, cred că în această privință ar fi bine să biruie concepția lui Kinsky, care a păstrat neatinse numerele de opus ale lui Beethoven. În ceea ce privește celelalte creații enesciene însă, numărul de catalog nu poate lipsi de după titlul lor !

În timpul recentului Festival „George Enescu", unii au simbolizat catalogul prin sigla CTE ; vezi, de exemplu, în programul de sală al concertului cameral din 20 septembrie 1985, orele 11 : „George Enescu : *Balada pentru vioară și pian, în mi major* (CTE 285)". În referatul său citit în ziua precedentă la simpozionul de muzicologie, Mircea Voicana s-a exprimat în sensul că numai timpul poate să decidă în privința siglei care se va impune în uz. Personal, optez pentru inițiala F. În primul rînd, pentru că prescurtarea C[atalog] T[ematic] *E[nescu]*, pusă în urma unui titlu precedat de numele compozitorului, este tautologică. În al doilea rînd, pentru că este în deplină conformitate cu uzanța general acceptată ca înainte de numărul curent al articolului respectiv de catalog să se indice inițiala sau sigla aceluia care, ridicînd un monument muzicologic compozitorului înaintaș, ne-a dăruit prin lucrarea sa, fructul unei imense cantități de muncă și experiență științifică. Deci, în locul titlului din același program de sală *Sonata torso pentru violoncel și pian în fa minor* s-ar fi recomandat formularea : George Enescu : *Sonata pentru violoncel și pian în fa minor (partea I neterminată) F 162 b*. Da, este bine ca acel K de după un titlu mozartian să ni-l amintească pe Köchel, R-ul de după titlurile vivaldiene pe Ryom sau D-ul, la Schubert, pe Deutsch, și ca F-ul de după titlurile de creații ale lui Enescu să exprime gratitudinea noastră, inclusiv a tuturor care ascultă muzica celui mai mare compozitor român, pentru performanța Clemansei Liliana Firca.

Francisc LÁSZLÓ

Lucrări de muzicologie, Vol. 17—18

Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca a editat anul trecut (1985) volumul 17—18 din *Lucrări de muzicologie*. O intreprindere complexă prin care sînt adunate laolaltă studii polivalente, rezultate ale unor cercetări ce afirmă direcțiile de gîndire impuse, în domeniul muzical, de școala muzicologică transilvăneană. Totodată, se conturează o paralelă fructuoasă la nivelul științei muzicale oglindită pe de-o parte de *Lucrările de muzicologie* clujene, pe de altă parte de seria omonimă a *Studiilor de muzicologie* din Editura muzicală București.

Mai multe sînt aspectele ce definesc volumul pus în discuție.

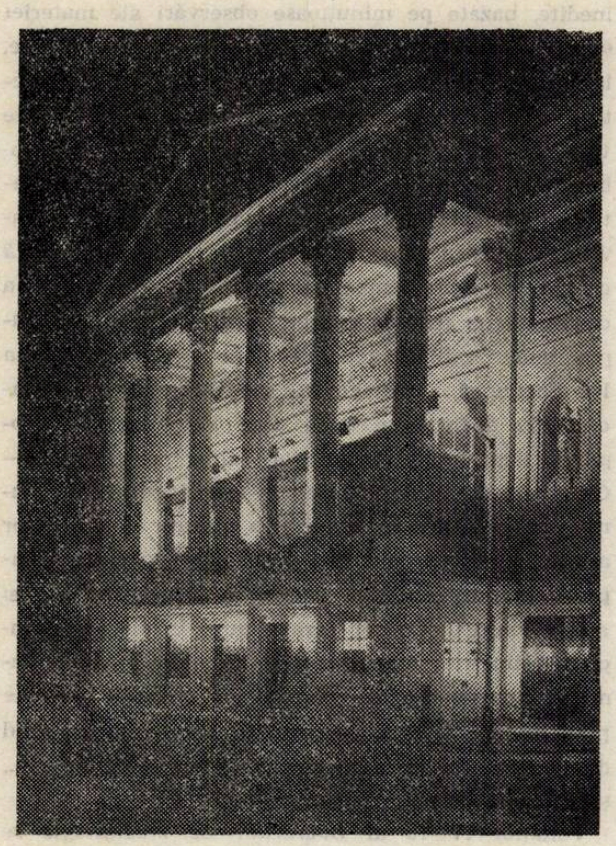
Într-un prim sens, structura sa mozaicată mijlocește contactul cu problematici diverse, unite însă prin comuna preocupare a autorilor (în majoritatea lor cadre didactice ale Conservatorului clujean alături de care își aduc contribuția profesori din învățămîntul muzical preuniversitar și un student, sub coordonarea redactorului ediției, conf. dr. Dan Voiculescu) pentru rigoarea demersurilor analitice, pentru ancorarea rezultatelor obținute la noile direcții de cercetare muzicologică din ultimele decenii. De altfel, eșalonarea articolelor urmează o anume ordine interioară în cadrul întregului volum, ordine ce determină gruparea studiilor după criteriul tematic : de la reconstituirea și reevaluarea moștenirii muzicale a trecutului (v. Constantin Rîpă — *Sisteme tonale traco-dace*, Vasile Herman — *Principii structural — constructive în muzica lui Dimitrie Cantemir*, Lucia Hăngănuț-Vătășan — *George Dima oglindit în scrisorile unor conducători de formații corale*, Romeo Ghircoiașiu — *Conținutul ideatic al artei enesciene*, Vasile Herman — *Forme mari în creația instrumentală a compozitorilor români înaintași*) la analizele privind aspecte definitorii ale limbajului muzical propriu anumitor compozitori (v. Dan Voiculescu — *Cu privire la planul tonal al fugilor din „Wohltemperiertes Klavier" I—II de J. S. Bach*, Cornel Țăranu — *Obsesia simetriei la Webern*, Ede Terényi — *Modelul armonic central în Sonata nr. 3 pentru vioară și pian de George Enescu*, Elena Chircev — *Conceptul arhitectonic și dramaturgia în „Miorița" de Paul Constantinescu*) sau ale limbajului muzical în general (v. Hans Peter Türk — *Organizări ale materialului sonor în baza proporționalității intervalice*, Andrei Benkö — *Unele observații privind recitativul instrumental în muzica secolului XX*). Se adaugă investigațiile ce cad sub incidența preocupărilor pentru modalități noi de analiză (v. Constanța Cristescu — *Calcularea entropiei și redundanței ca metodă de analiză muzicală*) și de ordonare a materialului folcloric (v. Ileana Szenik — *Preliminarii la întocmirea catalogului tipologic al melodiilor din Arhiva de folclor a Conservatorului de muzică „G. Dima"*), studii tratînd sectoare de interes estetic și sociologic (v. Ștefan Angi — *Reconsiderarea dihotomiei genurilor „greu" și „ușor" în arta socialistă*) sau imperativele procesului educațional muzical modern (v. Ligia Toma-Zoicaș — *Formarea specialistului din domeniul educației muzicale în lumina unor exigențe ale contemporaneității*, Emiliu Dragea — *Creativitatea — componentă a metodei de predare la disciplina Teorie-solfegii-dictat*). Considerații privind elemente de tehnică instrumentală și vocală (v. Voichița Tiniș — *Pianistul — component al orchestrei contemporane*, Victoria Nicolae — *Observații asupra unor probleme de mecanică în tehnica violonistică*, Ion Budoiu — *Baritonul în operă*) și tehnici și procedee de construcție instrumentală (v. Serafim Christescu și dr. Constantin Nistor — *Noi realizări în domeniul reconstituirii grundurilor și lacurilor specifice Renașterii*) închid lanțul bogat în reflecții asupra fenomenului muzical. În acest fel, volumul de *Lucrări de muzicologie* oferă nu numai o cantitate apreciabilă de informații ci și puncte de vedere inedite, bazate pe minuțioase observări ale materiei sonore. Raportîndu-se consecvent la teorii existente, la o substanțială bibliografie, din această perspectivă, autorii studiilor caută răspunsuri personale ce tind, în același timp, spre o apreciere cît mai obiectivă a temei abordate. (De pildă, stabilind categoriile ideatice fundamentale în jurul cărora gravitează muzica enesciană, Romeo Ghircoiașiu arată că „A descifra simbolica enesciană... înseamnă a desfășura un demers reflectoriu și interpretativ asupra unor realități general-umane prezente în arta lui Enescu și a marilor săi contemporani" ; în studiul său dedicat lui Bach, Dan Voiculescu își propune depășirea concluziilor altor cercetători — Czaczkes, J. Müller-Blattau — considerînd că „numai cuprinderea în analiză a tuturor tonalităților atinse în cadrul unei fugi poate oferi viziunea completă asupra evoluției tonale, a încrengăturilor ei arhitectonice" ; Cornel Țăranu pune în discuție principiul simetriei adînc ancorat în creația weberniană : „Webern era un obsedat al purității formale pînă la tăcere, el a dus această obsesie la un grad de tensiune pe care muzica o ignora pînă la el"... și exemplele pot continua).

Volumul 17—18 al *Lucrărilor de muzicologie* se prezintă atît ca un corpus de sine-stătător cît și în plin dinamism, conturînd linii de cercetare anterioare și lansînd valoroase proiecte de viitor — așa cum o face, spre pildă, Ede Terényi în studiul său care „are menirea să atragă atenția asupra necesității continuării cercetărilor privind lumea armonică — atît de *originală* și *inovatoare* — a lui George Enescu. Sîntem la începutul descoperirii la Enescu a acelor tendințe de organizare a dimensiunii sonore care *generează* toată evoluția muzicii europene în prima jumătate a secolului al XX-lea".

Într-o epocă în care studiul muzicologic reunit în volum reprezintă o primă etapă de sistematizare în plan teoretic, seria clujeană își autentifică oportunitatea. Deși putem discerne diferențieri valorice, observabile, de altfel, încă de la autoritatea unor semnături, volumul în sine are o utilitate evidentă pentru cel care dorește să aprofundeze unele probleme expuse, fără a reface trasee deja parcurse. În acest sens, muzicologia clujeană deschide drumuri meritorii, parte din ele semnalate în volumul de față.

Antigona ALEXANDRU

STAGIUNE MUZICALĂ LA LONDRA (II)



Fațada teatrului de operă „Covent Garden"

Referirea, în articolul precedent, la cele 60 de concerte prezentate între 19 iulie și 14 septembrie 1985 în cadrul tradiționalului festival al *Concertelor de promenadă* („Proms") în imensa Albert Hall cu 7000 de locuri ar fi fost suficientă pentru a demonstra că ritmul vieții muzicale londoneze se menține aproape la fel de trepidant în perioada estivală ca și în plină stagiune a lunilor din toamnă pînă în primăvară. Și totuși, viața muzicală nu se reduce la „Proms". Ea pulsează, în paralel cu evenimentele zilnice de la Albert Hall, și în celelalte săli de concerte și de spectacole de la Londra, în primul rînd în ultramodernul *Barbican Centre for Arts and Conferences* (Centrul Barbican pentru arte și conferințe), inaugurat în 1982 într-o zonă din estul Londrei practic distrusă de bombardamentele aeriene hitleriste din timpul așa-numitului „blitz".

Impresionant prin amploarea dimensiunilor și îndrăzneala concepției arhitectonice, Centrul Barbican — în formă de semicerc — include o sală de concerte cu 2000 de locuri (*Barbican Hall*, sediul lui London Symphony Orchestra), o sală de teatru cu 1100 de locuri (*Barbican Theatre*, sediul lui Royal Shakespeare Company), o altă sală de teatru mai intimă cu 240 de locuri, de fapt studioul Companiei Shakespeare (*The Pit*), trei săli de cinema cu, respectiv, 230, 250 și 150 de locuri, două galerii de artă plastică (*The Art Gallery* și *The Concourse*), o bibliotecă publică înzestrată cu aproximativ 100.000 de cărți, partituri muzicale, discuri, casete, toate disponibile atît pentru consultare și audiție în sală, cît și pentru împrumut la domiciliu (*Barbican Library*), o seră cu plante tropicale și două restaurante. Separat, într-o clădire alăturată inaugurată în 1977, se găsește *Guildhall School of Music and Drama*, un institut de învățămînt artistic superior în care studenții muzicieni au ca profesori o seamă de membri ai orchestrei London Symphony, iar studenții de la teatru o seamă de actori și regizori de la Royal Shakespeare Company.

Dacă aruncăm o privire asupra programului de activitate de la Barbican Hall în toiul verii, găsim concerte simfonice susținute de orchestrele London Symphony, Royal Philharmonic, London Philharmonic (printre dirijori : Yehudi Menuhin, Claudio Abbado, Simon Rattle, Enrique Batiz, Nicholas Cleobury — cunoștința noastră dintr-un concert al Filarmonicii „George Enescu" de acum trei ani, iar printre soliști : pianiștii Vladimir Ashkenazi, Michel Béroff, John Lill, violoncelista Natalia Gutman), apoi concerte ale formațiilor English Chamber Orchestra, Academy of Ancient Music, New London Consort, ale cvartetului de coarde Brodsky (oaspeții recentei ediții a Festivalului internațional „George Enescu") și chiar o execuție a *Muzicii pentru focuri de artificii* de Händel (cu focuri de artificii reale) pe terasa în aer liber a Centrului, la ora 22,45, după terminarea unui program prezentat de Royal Philharmonic Orchestra în sala de concerte din interiorul clădirii. Dintre toate, am avut privilegiul să asist la cîteva manifestări de ținută întru totul remarcabilă, printre care concertul orchestrei London Symphony (singurul ansamblu simfonic londonez care — dispunînd de un sediu permanent chiar în Centrul Barbican — are prioritate la rezervarea spațiilor de concerte necesare, în timp ce celelalte orchestre sînt nevoite să se programeze din vreme în diferitele săli disponibile, între care și la Barbican Hall, atunci cînd aceasta nu este folosită de London Symphony) sub bagheta lui Claudio Abbado, din 1979 dirijor principal și din 1983 director muzical al orchestrei, funcție pe care a îndeplinit-o în paralel cu aceea de director muzical al „Scalei" din Milano, preluată încă din 1972, dar pe care o va schimba din 1986 cu direcția Operei de Stat din Viena. Început cu *Simfonia nr. 5 în Re major* („*Reforma*") de Mendelssohn-Bartholdy și încheiat cu *Simfonia nr. 8 în Sol major* de Dvorak, programul a demonstrat capacitatea orchestrei și a dirijorului de a crea deopotrivă o atmosferă de mare seninătate și prospețime (în Mendelssohn), dar și de intensă expresivitate poetică, uneori suavă, alteori robustă (în Dvorak, al cărui lirism simplu și direct

a fost înțeles și transmis de Abbado cu o extraordinară forță de comunicare). Dar momentul culminant al serii l-a prilejuit lucrarea intercalată la mijlocul programului, *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în mi minor* de Prokofiev, în care solista sovietică Natalia Gutman, bine cunoscută și de publicul bucureștean, a realizat o veritabilă demonstrație de măiestrie violoncelistică, nu numai învingînd enormele dificultăți tehnice ale partiturii cu bravură virtuoză și aparența lipsei totale de efort, dar și izbutind să sugereze cu strălucire și totală angajare cele mai diverse stări afective incluse de compozitor în partida solistului.

În aceeași sală de la Barbican Centre am asistat și la versiunea de concert a spectacolului cu opera *Idomeneo* de Mozart, prezentat în premieră la Festivalul de la Glyndebourne din 1983 și reluat la ediția din 1985 a aceluiași festival, specializat în teatru liric. A fost o execuție magistrală, dominată de principalele elemente caracteristice stilului mozartian — elan, suplețe de intonație și de frazare, agrement timbral — pe care tînărul dirijor englez Simon Rattle („Un Karajan al anului 2000" cum a fost definit de un critic muzical londonez) a știut să le obțină de la orchestra London Philharmonic, ansamblu care de 22 de ani își transferă în fiecare vară activitatea la Glyndebourne ca orchestră de fosă a sălii de operă. Distribuția, alcătuită în exclusivitate din cîntăreți englezi, a vădit experiența scenică a acestora, dobîndită în cursul spectacolelor susținute anterior, dar și propensiunea lor pentru muzica lui Mozart, interpretată cu o dicțiune italiană impecabilă. Excelenți, cu deosebire, au fost Philip Langridge în rolul titular, un veritabil *Heldentenor* „avant la lettre", cu glas amplu, nobil, participare expresivă plină de dăruire și o agilitate vocală spectaculoasă, și Yvonne Kenny în Ilia, soprană de coloratură unind un cînt de mare rafinament cu o fină intuiție psihologică (mai ales în cunoscuta arie *Zeffiretti lusinghieri*), care i-a adus unanime prețuiri și într-un alt rol mozartian, acela al Konstanzei din *Răpirea din serai*, interpretat în noua înregistrare discografică cu orchestra Operei din Zürich condusă de Nikolaus Harnoncourt și avîndu-l ca partener pe Peter Schreier.

În altă zonă a Londrei, în cartierul *South Bank* (Malul sudic al Tamisei), chiar pe țărmul apei lîngă podul Waterloo, se înalță modernul complex *South Bank Arts Centre*, ridicat între anii '50—'70 și cuprinzînd — spre deosebire de Barbican Centre, la care toate sălile sînt concentrate într-o singură amplă construcție — mai multe clădiri clar separate : trei săli de concerte și spectacole muzicale *(Royal Festival Hall* cu 3000 de locuri, *Queen Elizabeth Hall* ceva mai mică și *Purcell Room* pentru muzică de cameră și recitaluri), o sală de teatru *(National Theatre)*, o sală de cinema *(National Film Theatre)* și o galerie de artă plastică *(Hayward Art Gallery)*. În sălile destinate muzicii, activitatea în lunile de vară nu stagnează nici măcar pentru o singură zi. Citez din programul acestei perioade trei concerte simfonice ale orchestrei Philharmonia (dirijor Riccardo Muti, soliști pianistul Radu Lupu, flautistul James Galway, mezzo-soprana Janet Baker, cu lucrări de Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, Mahler), două concerte omagiale dedicate pianistului Louis Kentner la împlinirea vîrstei de 80 de ani, cu participarea cumnatului său Yehudi Menuhin (Vivaldi, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin), apoi concerte ale formațiilor London Mozart Players, Taverner Choir and Players, Musica Antiqua Köln, ale studenților de la Royal College of Music, un recital al violonistului Nathan Milstein (la 81 de ani !), un concert al chitaristului John Williams acompaniat de English Chamber Orchestra, spectacole ale ansamblului London Festival Ballet, o paradă a vedetelor jazzului (cu Ray Charles, Fats Domino, Modern Jazz Quartet, Basie Big Band — numai nume consacrate) etc. Aleg din repertoriul companiei London Festival Ballet o reprezentație cu *La Sylphide*, probabil într-un moment de nu prea fericită inspirație, căci ansamblul îndrumat de danezul Peter Schaufuss practică un stil de balet academic corect, dar lipsit de fantezie și strălucire (epigonism al stilului de la New York City Ballet al lui Balanchine, unde Schaufuss și-a început cariera), pe fondul unui subiect romantios demodat și al unei muzici de inspirație îndoielnică a danezului Herman Lövenskjold.

Am fost în schimb încîntat să mă reîntîlnesc, într-un cadru mult mai modest — un simplu cort de mari dimensiuni *(Big Top)* instalat în parcul Battersea —, cu ansamblul Ballet Rambert, a cărui cunoștință o făcusem în septembrie 1975 la București. Ceea ce m-a impresionat cu zece ani în urmă a fost extraordinara abilitate cu care Marie Rambert — pe atunci în vîrstă de 87 de ani, fostă colaboratoare a lui Diaghilev la celebrele „Ballets russes" din Paris pentru pregătirea premierei baletului *Sacre du printemps* de Stravinski în 1913, apoi creatoare a propriei sale școli de balet în 1927 la Londra — a construit, pe fondul primar al tehnicii baletului clasic, un stil coregrafic modern, dedus prin filtrarea la esență a diferitelor orientări întîlnite în practica dansului epocii noastre, de fapt nu un singur stil, ci o multitudine de stiluri, căci Marie Rambert impunea elevilor ei să se adapteze oricăror cerințe ale maeștrilor coregrafi. Aceeași impresie mi-a trezit-o și spectacolul „coupé" urmărit acum la Londra, acum cînd Marie Rambert a trecut în istoria artei coregrafice ca una din marile personalități ale baletului secolului XX, iar direcția artistică a ansamblului a fost preluată, din 1981, de tînărul maestru Robert North (care apare și pe scenă ca dansator). Cu o trupă incluzînd doar 18 balerini și balerine (la spectacolul în cauză au fost numai 16), o mică orchestră de mare vitalitate și trei coregrafi, ansamblul a prezentat trei balete de o totală diversitate a stilurilor și atmosferelor : *Voices and Light Footsteps* (Voci și pași ușori), în coregrafia lui Richard Alston, cu mișcări hieratice pe muzică din *Scherzi musicali* și *Madrigale* de Monteverdi interpretată în fosă de un admirabil trio vocal (cu acompaniament instrumental) cîntînd cu grație, spirit sau emoție, dar mai ales cu o asemenea cuceritoare suplețe și simplitate, încît mărturisesc că m-am lăsat furat de arta cîntăreților în dauna artei dansatorilor ; *Entre Dos Aguas* (Între două ape), coregrafiat de Robert North, pe muzică

de Paco de Lucia, îmbinînd în dans și în fundalul sonor stilurile de flamenco și jazz, dovedite a fi deplin compatibile, mai ales în momentele de frenetică dezlănțuire a ritmurilor : *Sergeant Early's Dream* (Visul sergentului Early), culminația serii, o inspirată suită de miniaturi muzical-coregrafice pe muzica unor cîntece și dansuri populare engleze, irlandeze și americane, prin care Christopher Bruce — același care a semnat în spectacolul din 1975 de la București uimitorul balet *Wings* (Aripi) cu oameni înaripați care înfruntă spațiul — a urmărit să ilustreze reminiscențele folclorice ale emigranților din lumea veche în lumea nouă, uneori cu o notă nostalgică, alteori cu un umor irezistibil, totul integrat într-un limbaj coregrafic modern, plin de imaginație și fantezie, de un desăvîrșit gust artistic, de fapt — fără exagerare — o succesiune de minicapodopere coregrafice.

În centrul Londrei, nu departe de celebra arteră comercială Oxford Street, o altă sală de concerte, Wigmore Hall, oferă în plină lună iulie recitaluri și concerte nu mai puțin atractive, printre care două recitaluri ale violonistului Ruggiero Ricci (cu integrala sonatelor și partitelor pentru vioară solo de Bach), un recital de lieduri al mezzo-sopranei Brigitte Fassbaender (cu Irwin Gage la pian), concerte ale cvartetelor de coarde Fitzwilliam, Roth și Chilingirian, ale ansamblului The Consort of Musicke (Gesualdo, Marenzio, Vecchi, Monteverdi, Schütz), ale școlii de muzică Yehudi Menuhin (cu piese solo pentru pian, vioară, violoncel și sextetul de coarde *Verklärte Nacht* de Schönberg), ale unui ansamblu de 20 de lautiști cu cvartet vocal (muzică din secolele XVI—XVII) etc.

Dar teatrul liric ? Se poate asculta operă în plină vară la Londra ? Aici răspunsul nu mai este afirmativ : ambele teatre de operă londoneze — Covent Garden și English National Opera (fostă Sadler's Wells) — suspendă activitatea în lunile iulie și august. Totuși, un spectacol a avut loc în iulie la Covent Garden, în cadrul manifestărilor prilejuite de sărbătorirea tricentenarului nașterii lui Händel : din inițiativa asociației *The English Bach Festival Trust*, care dispune de o orchestră de aproximativ 40 de instrumentiști *(English Bach Festival Baroque Orchestra)*, s-a prezentat pentru prima oară după 272 de ani de la premiera desfășurată la Londra sub bagheta lui Händel însuși, opera *Teseo*, în ordine cronologică cea de-a șasea operă händeliană și a treia creată în capitala Angliei. A fost, înainte de toate, un prilej de a admira splendida sală de la Covent Garden, cu patru rînduri de balcoane, galerie și staluri, totul tapisat prin tradiție în roșu și aur. Montat de regizorul Tom Hawkes (director al producțiilor la Handel Opera) în colaborare cu scenograful Terence Emery într-un stil renascentist sugerînd construcțiile arhitectului italian Andrea Palladio — care a exercitat o puternică influență asupra arhitecturii engleze a epocii —, spectacolul ridică grele probleme de distribuție, deoarece conform indicațiilor partiturii, două din cele trei roluri masculine principale (inclusiv rolul titular) trebuiesc interpretate de femei (o mezzo-soprană și o contraltă) în travesti, iar al treilea de un contratenor. Din fericire, există în Anglia o puternică școală interpretativă händeliană, astfel încît nu numai aceste probleme, ci și multe altele legate de stilul de interpretare vocal-actoricesc al întregii distribuții au fost rezolvate cu succes, în cadrul unui spectacol „de echipă", pus la punct cu deplină precizie. Totuși, doi interpreți s-au impus cu deosebire, mezzo-soprana Sarah Walker în rolul vrăjitoarei Medea, o cîntăreață cu voce generoasă, un ascuțit simț dramatic și o puternică personalitate, și contra-tenorul Robin Martin-Oliver (Egeo), stăpîn pe o tehnică vocală impecabilă în rar întîlnita sa specialitate. Cît despre orchestră, profilată pe interpretarea muzicii barocului, ea s-a aflat sub conducerea dirijorului francez Jean-Claude Malgoire, un specialist în acest gen de muzică (cu o importantă discografie Monteverdi, Händel, Rameau, Vivaldi), căreia a știut să-i releve caracterul de comentariu decorativ.

Ajunși la capătul depănării multiplelor impresii acumulate după participarea la diferitele concerte și spectacole muzicale londoneze, sîntem în situația de a da un răspuns concludent la întrebarea pusă în introducerea primului articol dedicat vieții muzicale estivale în capitala Angliei. Există așa dar o stagiune de acest fel la Londra ? Fără îndoială că da, și încă una de o extraordinară bogăție și diversitate stilistică, capabilă să satisfacă cele mai variate exigențe. Ea oferă în același timp iubitorilor muzicii un „avant-goût" asupra ceea ce urmează să însemne stagiunea londoneză propriu-zisă din toamnă pînă în primăvară.

Edgar ELIAN

IRCAM— 1985

Am lucrat cîteva săptămîni în cadrul echipei de Cercetare Muzicală de la IRCAM — Paris, la realizarea unui proiect de compoziție. Institutul este dotat cu un echipament de calcul, programare și sinteză sonoră de cel mai înalt nivel — pare-se unic în momentul de față — și în cadrul acestuia activează deopotrivă muzicieni și cercetători de formație științifică. În secțiunea de Cercetare sînt abordate probleme esențiale privind aspectele interdisciplinare ale fenomenului muzical, iradiațiile gîndirii și practicii muzicale în cele mai diferite domenii ale cunoașterii. În mai puțin de un deceniu de la ființare Institutul oferă deja o voluminoasă mărturie a rezultatelor obținute în cercetarea teoretică fundamentală, în problematica legată de modelarea electronică a sunetului și a structurii muzicale. Au fost create instrumente din ce în ce mai perfecționate — limbaje de programare și echipament tehnic de mare randament — în vederea sintezei sonore, a traducerii în inteligență artificială a celor mai subtile nuanțe ale gîndirii și interpretării muzicale. Aflat sub directa conducere și îndrumare a lui *Pierre Boulez*, Institutul își propune adîncirea și diversificarea problematicii studiate pînă în prezent, și prospectarea unor noi direcții de lucru privind sin-

teza sonoră în timp real, scriitura muzicală automată, formalizarea gîndirii componistice, etc. Într-o convorbire avută cu *Jean Baptiste Barrière*, șeful secțiunii de Cercetare de la IRCAM, un compozitor de notorietate internațională a cărui tinerețe nu se poate evalua decît prin seriozitatea și profunzimea pregătirii sale multilaterale — muzicale și științifice — acesta îmi relata :

„Avem în cadrul secțiunii de Cercetare Muzicală de la IRCAM mai multe tipuri de programe de lucru. În ce privește componența echipei noastre, dispunem în primul rînd de un grup de cercetători de formație științifică care să asigure continuitatea lucrărilor. Apoi, invităm pe termene fie lungi, fie medii, fie scurte atît muzicieni cît și cercetători de formație științifică spre a participa la activitatea echipei conform disponibilității lor și a complexității programelor de cercetare propuse. Aceste programe sînt diferite. De exemplu, în cursul anului trecut am acordat multă atenție *timbrului muzical* și aceasta datorită faptului că ordinatorul oferă posibilitatea regîndirii fundamentale a acestei probleme. El poate gîndi atît organizarea cît și destrucția materialelor (sonore) la un nivel similar. De unde, în mod tradițional materialul muzical și organizarea sa erau disociate în gîndirea muzicală, azi, prin tehnica ordinatoarelor ele devin abordabile în *mod continuu, același limbaj dînd posibilitatea atît* a determinării materialelor sonore cît și cea a controlului nivelelor superioare de formare care, de obicei, sînt atribuite compoziției muzicale. Gîndirea tradițională operează o tăietură transversală între instrumentație și organizarea (discursului muzical). Prin ordinator, compozitorul își compune *integral* propriul material sonor".

„Ceea ce caracterizează IRCAM-ul față de alte centre similare este că noi lucrăm în direct raport cu lumea instrumentală. Aceasta deoarece imediat ce am intrat în contact cu posibilitățile de sinteză sonoră prin ordinator ne-am dat seama că *nu* orice tip de sunet este interesant. Audiția noastră este condiționată de cultură și tradiție, de educație. Deci ne-am pus problema plasării sintezei sonore într-o perspectivă a unei *audiții istorice*, culturale. Este vorba despre un anume mecanism, un proces cognitiv. Dacă vom ști, de exemplu cum funcționează un bun *vibrato* la voce sau la instrumentele de coarde vom putea utiliza această cunoștință într-un context completamente diferit, cum ar putea fi utilizarea acestui vibrato pe un material totalmente abstract. Ca atare, vom organiza aceste materiale conform unor criterii de coerență, de convergență care provin din, și care sînt structurate conform istoriei și tradiției noastre culturale de audiție. Acest demers nu este exclusiv la IRCAM, dar el a permis obținerea destul de rapidă a unei serii de rezultate satisfăcătoare pînă în acest moment. Pentru muzicienii care lucrează cu orchestra, ca atare ei au obținut sonorități destul de omogene între materialele de sinteză și sunetul instrumental. De aceea, această confruntare între sunetul natural și cel sintetizat ne interesează cu precădere în acest moment".

„Am început prin a studia și a trata ceea ce am numi „hibrizi" de timbre, adică o serie de sonorități în care am amestecat anumite caracteristici ale unui instrument cu caracteristici ale altor instrumente. Toate, într-o manieră foarte elaborată. Aceasta deoarece întotdeauna, de la primele experiențe de muzică concretă și electronică, a existat o intenție foarte pregnantă componistică de a se realiza o *continuitate* de timbre. Și aceasta cu precădere în urma experienței serialismului, după care compozitorii și-au pus problema rezolvării *discretizării* universului instrumental în cel electronic. Azi nu mai credem în aceste vechi mituri și ne propunem să adăugăm noi *puncte* într-un astfel de continuum imaginar. Ceea ce ne va permite lărgirea vocabularului nostru și compozitorului de a adăuga noi sunete în realizarea ideilor proprii, prin construirea unor noi identități ce-l vor elibera de un instrumentar deja înțepenit. De altfel, cuceririle psihologiei contemporane demonstrează că nu se pot crea categorii și scări cu entități de tip continuu. De aceea descoperirile discontinuităților anilor '50 în domeniul muzicii, la toate nivelele par a fi mai degrabă un avantaj, prin faptul că permit crearea de *relații*, sisteme de relații, funcții. Pentru aceasta este necesară discontinuitatea, și anume puncte separate pe o linie. Ca atare, avem posibilitatea de a crea atîtea puncte cîte dorim în locuri *strategice*. Și aceasta mai ales în confruntarea dintre instrumente și universul informaticii. Mai survin și alte probleme muzicale. Este greu cu instrumente imaginare, care dispun de o mare complexitate de materiale neobișnuite, cu care nu sîntem încă acomodați, de a gîndi o polifonie. Este o limitare importantă în stadiul actual al lucrurilor. Polifonia a devenit posibilă în momentul în care aceste instrumente au fost bine categorizate. Este o problemă actuală extrem de acută cu care azi ne confruntăm și pe care, fiecare compozitor o rezolvă în felul său. Am vorbit mult despre timbru, deoarece în ultimii ani instrumentele informatice au evoluat mult în acest sens. Evoluția acestora a trecut printr-o etapă în care interesa mai mult aspectul *compozițional* și mai puțin cel al sintezei sonore. Acum, acest ultim domeniu deține deja realizări notabile, bogate în descoperirea de noi continente. Și, totodată, aspectul compoziției este studiat într-un mod mult mai interesant și semnificativ ca înainte (anii '50). Ce s-a schimbat între timp ? Mai întîi, sînt mult mai mulți muzicieni care lucrează în domeniu. Dar, mai ales ceea ce s-a schimbat este limbajul însăși al informaticii. Grație ultimelor descoperiri în momentul de față, informatica dispune de limbaje mult mai apte a traduce problemele compoziționale decît cele de început (Fortran, etc.). Azi, prin intermediul *inteligenței artificiale* există mult mai multe posibilități de a introduce în ordinator reguli de compoziție, de a lucra cu ele, de a le testa, modifica, ameliora. Aceasta deoarece primele limbaje informatice erau bazate mai ales pe procedee de *calcul numeric*. În compoziție, calculul numeric este necesar, dar de obicei, redus la expresia sa cea mai simplă, a numerelor mici. Pe de altă parte, se fac enorm de multe operații simbolice, calcul logic, pentru care limbajele tradiționale erau destul de puțin adecvate. Noile limbaje (LISP, PROLOGUE) sînt mult mai proprii acestui tip de lucru. Grație lor se pot introduce în ordinator reguli de compoziție într-un mod cît mai intuitiv

pentru compozitor, cît mai apropiat de modul său de lucru, în vederea unei anume formalizări. În acest sens în următorii ani vor fi efectuate cercetări importante, edificatoare asupra însăşi compoziţiei muzicale". Vorbind despre propriile sale cercetări, J. B. Barrière continua :

„Tot ceea ce lucrez se ralieză celor de mai sus. Mă preocupă în special mecanismele de compoziţie bazate pe *procese*. Sînt mai ales interesat de procesele genetice, de tot ceea ce s-ar putea reţine — cu precădere sub aspectul *morfogenezei* — pentru ceea ce reprezintă compoziţia muzicală. Aceasta are pentru mine un caracter aproape didactic, propedeutic în intenţia nu de a prelua procese tipice genetice spre a le folosi în muzică, ci spre a încerca să înţeleg similarităţile care există între universul biologic şi cel compoziţional. Consider că compoziţia muzicală — cel puţin aşa cred eu — este ceva foarte apropiat de ceea ce am putea numi *o ştiinţă a artificialului*. S-a vorbit mult despre ştiinţe ale naturii şi din ce în ce mai mult se vorbeşte azi despre ştiinţe ale artificialului, în general despre *ştiinţele organizării* (economice, etc.), şi mai ales odată cu dezvoltarea inteligenţei artificiale. Muzica pentru mine este un teren vast de investigaţie şi experienţă. Ceea ce mai ales mă preocupă este de a stabili paralele între ştiinţele vieţii şi cea ale artificialului". (Desigur, o ştiinţă care ar putea îngloba întreaga cultură, cunoaştere, creaţie umană). „Cred că inteligenţa artificială", continuă interlocutorul meu, „nu este, simplu, numai ceva care ar putea oferi modele muzicii. În egală măsură şi contrariul este valabil. Organizarea muzicală prin secole şi tradiţii a atins în momente de vîrf — vezi, de exemplu în dezvoltarea contrapunctului occidental — anumite mecanisme de complexitate fără echivalent. Este un subiect fantastic de studiu. Cei care lucrează în domeniul inteligenţei artificiale au înţeles de mult acest lucru : ei acordă din ce în ce mai multă importanţă problemelor muzicale, din strictul punct de vedere al problemelor informaticii, a ştiinţei inteligenţei artificiale. Ceea ce personal mă interesează, sînt problemele evoluţiei morfogentice. Am învăţat enorm în acest domeniu studiind ceea ce se petrece în procele biologice şi am învăţat mult din ceea ce se numeşte azi „teoria catastrofelor" a lui René Thom. Există o întreagă şcoală în jurul acestei teorii, extrem de relevantă — cred —din punct de vedere compoziţional. Am descoperit ca atare multe paralele între modul meu de a gîndi sub aspect muzical şi anumite mecanisme mult mai generale, ceea ce mi-a sugerat o serie de idei pe care le-am exploatat experimental. Nu vreau să fac nici un mit din aceste preocupări ale mele şi nici nu doresc a le da o justificare universală. Este pur şi simplu o cercetare muzicală la nivel compoziţional căreia îi urmăresc cu atenţie rezultatele. Aceasta, deoarece există multe alte domenii ale ştiinţei de azi care ar putea fi în mod egal sugestive cercetării muzicale. Trebuie să ne ferim însă de ceea ce s-ar putea numi (după cum am scris într-un articol de acum cîţiva ani) *metafore fecunde*. Este vorba despre metafore care par într-o oarecare măsură fecunde sub aspect muzical, dar, atenţie ! În ştiinţă se vorbeşte despre un aşa zis *placaj totalitar* şi anume despre preluarea ca atare a unei idei, valabilă într-un domeniu şi transpunerea sa totală într-altul, unde probabil va funcţiona sau nu. Toate transferurile de acest tip trebuie să facă obiectul unei reflexii aprofundate".

(...) „Este vorba în ce mă priveşte, nu despre un transfer de idei, ci de un cadru de reflexie. De aceea îi înţeleg perfect pe alţi muzicieni ale căror preocupări se îndreaptă în cu totul alte sensuri (...). Am lucrat mult în domeniul electronic : aproape 15 ani pînă acum. Reîncep azi, după mulţi ani, să restudiez, să reconfrunt universul instrumental cu cel informatic. Am fost mult timp prudent deoarece am considerat că mai am încă multe etape de parcurs în vederea unei bune stăpîniri a materialului informatic spre a-l repune în relaţie cu cel instrumental. Şi aceasta, deoarece am fost mai întotdeauna decepţionat de *ruptura* care există de obicei între cele două lumi în muzicile mixte, de modul lor de a funcţiona împreună. Era cazul îndeobşte al unor compozitori care stăpîneau fie un material, fie altul mai bine decît celălalt, acesta preluînd un avantaj net în context. Am reflectat mulţi ani asupra omogenizării ambelor surse ; am realizat şi o serie de lucrări... Lucrez acum la o piesă — care va fi în curînd interpretată în concertele IRCAM-ului — pentru tubă, contrabas, două percuţii, o bandă magnetică cu sunete fie pur electronice, fie sunete instrumentale transformate şi un dispozitiv electronic live (maşina *4 X* de sinteză sonoră în timp real a IRCAM-ului) care va trata instrumentele în timpul concertului redistribuindu-le în spaţiul de audiţie. O lucrare cu multiple grade de complexitate... A face astfel de lucruri, rămîne încă foarte dificil. Întreaga tehnologie *live* este încă extrem de fragilă. Totul este în funcţie de neprevăzutul poziţiei microfoanelor, al amplasamentelor, acusticii sălilor, etc. Cînd ai de aface cu o muzică instrumentală relaţia între interpreţi se stabileşte mult mai bine în context, ea funcţionînd ca o formă de feed back. În cazul muzicii electronice, de bandă, live-electronic, neprevăzutul şi inadecvarea în anume contexte pot fi fatale. Cred că teoriile şi ideile sînt cu mult înaintea mijloacelor de materializare în genere şi de obicei durează mulţi ani realizarea în toate detaliile a unui proiect complex. Ar trebui poate spus şi că formarea încă acutală a unui compozitor nu-i oferă toate armele de a se descurca în acest nou univers. De sigur, nu trebuie reformate toate lucrurile ce privesc învăţămîntul muzical, de o manieră draconică. Ar trebui însă insistat în direcţia unei formări componistice care să includă un bagaj ştiinţific mai extins. Nu numai în sens ştiinţific pur ci, mai ales, în sensul unei pregătiri în vederea capacităţii de *formalizare* a problemelor. Muzicienii care vin la IRCAM nu au de obicei prea serioase dificultăţi în asimilarea limbajelor informaticii : sînt lucruri relativ simple. Ei au însă mari greutăţi în a-şi exprima propriile idei în aceste limbaje formale. Nu au nici o pregătire anterioară în această direcţie. Ei au obişnuinţa de a lucra numai cu anumite mecanisme intelectuale privilegiate de propria lor tradiţie culturală muzicală pe care, în urma unei anumite prac-

tici le consideră drept fruct al „intuiției". *Intuiția* însă — este evident — nu este numai ceva înnăscut ci în egală măsură, dobîndit în urma educației și a culturii. Prin noile metode de lucru, pedagogia muzicală ar putea cu succes să amplifice să să fasoneze într-un sens mai profund, mai complex intuiția (muzicală) dîndu-i altă amploare, alte dimensiuni." (...),

Am participat la o activitate febrilă, zi și noapte, 24 de ore din 24, a unei echipe de muzicieni — compozitori, interpreți, teoreticieni —, informaticieni, personal tehnic, cu toții dăruiți unei munci pentru care timpul investit nu există și totul pare a fi centrat numai și numai asupra rezultatului. O goană contra cronometru justificată numai prin pasiunea descoperirii prin interesul dezinteresat, profund uman, al noului.

Nicolae BRÎNDUȘ

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În perioada 29 august — 9 septembrie, corul „Cappella Transylvanica" al Conservatorului „G. DIMA" din Cluj-Napoca a participat la cea de a 30-a ediție a Festivalului Internațional Coral care are loc la Karditza/Grecia, din trei în trei ani. Amplă manifestare muzicală corală, această a 30-a ediție a Festivalului a înscris pe afișele sale nu mai puțin de 25 de formații din diferite țări — Grecia, Ungaria, România, Yugoslavia, Cehoslovacia, Polonia, Italia, Anglia, Spania, Austria — care pe parcursul celor zece zile au evoluat în concerte cu o mare afluență de public. Festivalul are un vădit scop de stimulare a activității corale autohtone. Fără a fi dotată cu premii finale, manifestarea are totuși o atmosferă de competiție prietenească prin programul oarecum impus pe care îl cere participanților. Fiecare cor trebuie să interpreteze partituri aparținînd principalelor stiluri corale din istoria dezvoltării genului — cor bizantin, gregorian, secolul XIV—XVI, Renaștere, romantic și modern — la care se adaugă cinci piese la libera alegere a ansamblului. Cîntăreții sînt deci complex solicitați pe parcursul celor aproximativ 40' de minute pe care le petrec în scenă cu ocazia unicei evoluții în Festival.

Valoarea formației clujene „Cappella Transylvanica" este de mult recunoscută și dincolo de hotarele țării. Nu foarte numeroase, în schimb, impecabile, participările acestui cor la concursuri și festivaluri au fost, de fiecare dată, onorate, pentru școala corală clujeană al cărui maestru a fost profesorul și dirijorul Dorin Pop. Și de astă dată evoluția „Cappellei" a încîntat publicul. Acest cor — „molto raffinato" — după cum se exprima președintele Festivalului — se pare că a ridicat mult nivelul manifestării.

Programul artiștilor clujeni a cuprins un *Imn bizantin*, apoi *Secvența nr. 5*, piesa *Il grillo (Greierele)* de Josquin des Près, piesa *Il este ben et bon* de Waldesnacht, *Antico inverno* de Adrian Pop și cinci prelucrări de folclor : Tudor Jarda — *Mă luai, La casa de peste drum* și *Cîntecul și jocul miresei*, și Adrian Pop — piesele *Slobozi-ne gazdă-n casă* și *Vine hulpe de la munte.*

* * *

În fiecare an, la Martina Franca, în Italia, între 26 iulie și 10 august are loc un Festival Muzical de mare respirație care adună sub egida sa spectacole de operă și recitaluri instrumentale, concerte vocal-simfonice și seri de balet. La această ediție, toate părțile instrumentale, corale și vocal-instrumentale ale acestor manifestări au fost asigurate de artiștii romni : Corul Filarmonicii din Cluj Napoca, pregătit de Florentin Mihăescu și Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Satu-Mare. Programul Festivalului a cuprins, printre altele, și două spectacole de operă cu lucrări mai puțin cunoscute : *Puritanii* de Bellini și *Roberto Devereux* de Donizetti. Regia a aparținut maestrului Lamberto Pugelli — al cărui nume poate fi citit și pe afișele Scalei din Milano — iar dirijori au fost renumitul Alberto Zedda pentru *Puritanii* și cunoscutul Bruno Campanella pentru opera lui Donizetti. Din distribuție s-au remarcat ca niște voci cu adevărat excepționale soprana Mariella Devia și tenorul Aldo Bertolo, de care sîntem siguri că vom mai auzi. Tot din programul de Festival a mai făcut parte și un ingenios spectacol de măști al cărui pretext au fost operele *Aci e Galatea* de Händel și *La serva padrona* de Paisielo (dirijor Fabio Luisi la pupitrul Filarmonicii din Satu-Mare). Un mare succes a obținut și concertul vocal-simfonic în care a fost prezentat *Stabat Mater* de Rossini, cu concursul soliștilor Daniella Dessi (sopr.), Nicoletta Ciliento (contralt), Giuseppe Marino (tenor) și Simone Alaimo (bas), și al dirijorului Alberto Zedda care a condus Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca și Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Satu-Mare. Dintre artiștii români de prestigiu, Daniel Podlovski a obținut un meritat succes interpretînd *Anotimpurile* de Vivaldi și *Concertul în la minor pentru două viori și orchestră* de Bach, unde l-a avut ca partener pe violonistul Rudolf Fatyol.

* * *

La invitația organizatorilor festivalurilor internaționale „Europa cantat" și „Musique en Morvan" Orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca a efectuat un turneu de concerte în Franța în perioada 25 iulie — 13 august. Au avut loc concerte la Strassbourg — unde în seara închiderii festivalului „Europa cantat" într-o sală de 6.000 de locuri s-a interpretat monumentalul op. 22 de Berlioz, pentru solo tenor (excepțională evoluția tenorului român Mihai Zamfir), triplu cor, orgă (François Margot) și orchestră, sub conducerea dirijorului André Chartet — și la Autun, orașul-gazdă al celei de a 10-a ediții a Festivalului „Musique en Morvan" unde dirijorul Emil Simon a prezentat cu orchestra sa, Fi-

larmonica din Cluj-Napoca, două programe cuprinzînd lucrări de Enescu, Brahms, Debussy, Ravel și Bizet. În urma evoluției artiștilor români ziarul francez „Dimanche" nota sub titlul „Orchestra românească se autodepășește" : „Cum să nu elogiem siguranța, lirismul, suflul comun, inteligența tuturor muzicienilor acestei orchestre care, formînd un tot unitar cu dirijorul lor ne-au dăruit o atît de minunată seară ?!".

Tot cu ocazia acestui turneu orchestra clujeană a mai concertat sub bagheta dirijorilor Edmond Colmer (Spania) și Pierre Cao (Luxemburg) în cîteva orașe franceze cu programe alcătuite din lucrări de Richard Strauss, Rodrigo, Stravinsky, Mozart. Peste tot, succesul repurtat, face încă odată cinste școlii muzicale românești.

Cristina SÂRBU

GLOBUL MUZICAL

În anul acesta s-au cîntat la Santa Fe (S.U.A.), alături de *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Orfeu în Infern* de Offenbach și *Iubirea Danaei* de R. Strauss, două premiere considerate evenimente : *Furtuna*, de John Eaton, compozitor matur și profesor de compoziție la Universitatea din Indiana (criticul muzical Andrew Porter fiind autorul libretului după Shakespeare) și *Pisica englezească* de Hanz Werner Henze, după o povestire antropomorfă de dramaturgul britanic Edward Bond, pe o temă de Balzac. Critica de specialitate apreciază elogios cele două piese ca avînd, în eclectismul lor caracteristic creației contemporane, „evidenta integritate stilistică" a operelor majore.

Furtuna îmbină, într-un cadru precumpănitor microtonal, amintiri renascentiste cu jazz și mijloace electronice, mergînd de la inflexiunea și parodierea muzicii elisabetane la secvențe atonale, de la individualizarea prin ritm a personajelor la un haos timbral și ritmic general — sub impactul vrajei (dealtfel „electronice") a magicianului Prospero. În egală măsură, critica elogiază spectacolul pentru calitățile interpretative și de punere în scenă.

Pisica englezească, regizată în spirit tragicomic, cu tușe de melodramă secol XIX, oferă o muzică dezinvoltă, „între consonanță kitsch și exacerbată disonanță", cu nuanțe ironice și sentimentale, moralizatoare chiar. Există în această operă o seducătoare serenadă-pentru-acoperiș, iar tradiția neoclasicismului stravinskian slujește pentru a marca fumurile mic-burgheze pisicești față de neamul rozătoarelor...

*

Gustav Kuhn, director muzical general al orașului Bonn, dirijor in plină ascensiune a carierei sale internaționale, duce actualmente o campanie intensă pentru a aduce un plus de interes și de valoare spectacolului de operă Acest fost elev al lui Hans Swarowsky, Bruno Maderna și Herbert von Karajan și-a început la 25 de ani „epoca de glorie" la Istanbul, bagheta lui a fermecat auditoriul operelor din Viena, Paris, la Covent Garden, Salzburg și Glyndebourne. În apărarea principiilor sale și în dorința de a înviora viața operei, a declanșat recent un scandal public cu intendentul general al scenelor din Bonn, eveniment care i-a provocat pe reporterii de la prestigiosul *Spiegel* să-i ia un amănunțit interviu lui Gustav Kuhn. El se declară mai cu seamă dușman al vedetismului în operă, al ideii de a importa stele internaționale spre a entuziasma publicul în anuimte pasaje mult așteptate, conform unui stil de prezentare operistică inadecvată, snoabă, provincială. Fiindcă, subliniază tînărul dirijor, opera este în mod potențial un spectacol organic, unitar, care se cere bine regizat, pentru a realiza plenar o formă specific sincretică de artă. Proiectele sale de viitor : să dirijeze — și să regizeze el însuși *Flautul fermecat* și, treptat, întreg ciclul wagnerian, „cu dorința de a experimenta, de a căuta noul, ineditul, fără a trăda textul propus de autor".

*

La cei 43 de ani ai săi, compozitorul Philip Glass a ajuns o prezență mondială. În vara anului 1985 a avut loc la Londra premiera operei sale *Akhnaten*, a cărei creație absolută s-a petrecut cu un an în urmă la Stuttgart. Tot astă-vară i-a apărut discul cu opera *Satyagraha* (pe un text în sanscrită din Bhagavad-Gita), care va fi pusă în scenă la Opera din New York în 1986. *Einstein pe plajă* (libret eliptic, ambianța : un tren / o navă spațială), operă amplă care prin 1978 a făcut înconjurul Europei, a fost recent montată la Brooklyn Academy of Music. În 1986 s-au programat cu aceeași operă două spectacole la Metropolitan, pentru care de mult au fost reținute toate biletele... A obținut la Cannes un premiu pentru muzică de film. Anul viitor i se va interpreta în Olanda o nouă operă, după un roman de Doris Lessing. *Akhnaten* se consideră cea mai realizată dintre operele sale. Alături de compozitorul Steve Reich, de sculptorița Lucie Anderson (care între timp a ajuns să facă muzică și film, iar la ora aceasta își cîștigă o reală notorietate cu spectacole multi-media), alături de coregrafa Lucinda Childs, de regizorul Robert Wilson ș.a., Philip Glass s-a format ca personalitate distinctă în atmosfera avangardei new-yorkeze pe la sfîrșitul anilor '60. El a absolvit școala de muzică Juillard din New York, are o solidă cultură muzicală clasică, și-a completat educația muzicală în Franța — unde a studiat pianul cu Nadia Boulanger. Philip Glass este totodată licențiat în matematică și filosofie. Biografia lui se colorează, în manieră yankee, cu practicarea unor meserii pasagere de genul hamal, taximetrist, etc. Făcînd parte din „clasicii" minimalismului american, Philip Glass nu scapă de această etichetare nici acum, cînd simplitatea mijloacelor sale e mai degrabă o falsă simplitate, implicînd interesante sinteze, procedee și efecte. Este dintre aceia care s-a ocupat cu pasiune de studiul și asimilarea unor ritmuri și formule de muzică indiană, africană etc. Sînt critici care pun succesul lui Philip Glass pe seama gustului simplist al publicului pentru melodie și ritm. Cert este că energia creatoare a compozitorului american se investește cu folos în ceea ce ar fi de așteptat să devină o renaștere a operei în și prin spiritul contemporan, căutător de integrare și integralitate.

*

Societatea suedeză Rikskonserter publică bianual în limbi de largă circulație — o revistă intitulată *Muzica în Suedia*, informînd despre viața muzicală din țara lor. Cel de-al doilea număr pe anul 1985, dedicat orchestrei simfonice, oferă o amplă și obiectivă istorie a muzicii și vieții muzicale în Suedia și o serie de articole mai mici referitoare la cîteva din orchestrele și lăcașurile lor muzicale, la poziția muzicienilor contemporani. Tot aici se găsesc și foarte utile liste de partituri și discuri de muzică suedeză.

Interesant de observat în paginile revistei preocuparea muzicienilor suedezi de a individualiza *național* creația lor și neliniștea că evoluția mass mediei ar putea sufoca particularitățile locale. Muzicienii contemporani suedezei au a se plînge că încă în țara lor domnește o anume lipsă de interes față de propriile tradiții. Au fost secole de cînd Suedia s-a bazat în viața ei muzicală pe profesioniști de cea mai bună calitate — aduși din alte țări... Învățămîntul lor muzical, afirmă ei înșiși, s-a pus la punct într-un mod satisfăcător abia în anii 1970. În privința dirijorilor, situația rămîne cu totul critică, fiindcă în continuare aceștia nu au condiții spre a se forma. Un specialist observă de altfel cu amărăciune că „urmașii mass mediei", Karajan, Böhm, Bernstein, au fondat o școală mai puternică decît orice „supraviețuiri" naționale.

Dar care este situația de fapt a orchestrei simfonice în Suedia ? Ei au 7 orchestre simfonice, 2 orchestre de operă, aproape 80 de orchestre de amatori și nenumărate formații camerale. Viața lor muzicală se desfășoară activ pe tot teritoriul țării, o veche preocupare pentru educația maselor face să existe formații muzicale în mai toate localitățile, chiar rurale. Politica muzicală se îndreaptă către marele public. De altfel dezvoltarea deosebită a vieții orchestrale suedeze în ultimii 20 de ani a adus după sine și o preocupare tot mai răspîndită pentru muzica nouă. Iar Radiodifuziunea a avut din totdeauna o importanță vitală pentru propagarea muzicii Un. exemplu grăitor : Tor Mann (1894—1974), neobositul dirijor de la Göteborg, a reușit prin perseverența lui și utilizarea adecvată a posibilităților Radiodifuziunii să-i impună și să-i confirme pe Sibelius, Nielsen, Berwald, Stenhammar, Nystroem drept clasici ai muzicii nordice.

Ioana IERONIM

Interviu cu Giorgio Cogali, Președintele Federației Naționale a corurilor italiene și al Federației „Cori del trentino"

Ș. N. — *Federația „Cori del Trentino" este o prestigioasă instituție muzicală italiană ce se bucură și de un redutabil renume internațional. Este știut faptul că muzica corală în frumoasa provincie Trentino are o străveche tradiție. Vă rog să aveți amabilitatea de a-mi prezenta cîteva date asupra vieții muzicale corale în Trentino, asupra importanței acestei tradiții în cultura italiană.*

G. C. — Oamenii din Trentino au cîntat întotdeauna în decursul istoriei. Într-adevăr, acest deziderat de a se exprima prin cîntec, prin muzică poate fi realizat și în forme asociative. Trentino este o zonă geografică extrem de bogată în coruri. Astfel, la o populație de 400.000 de locuitori există 120 de formații corale de amatori, unele orientîndu-se spre repertoriul folcloric, celelalte spre muzica clasică polifonică. Avem coruri bărbătești, coruri de copii, de femei și coruri mixte. Mișcarea corală din Trentino are, așa cum am arătat, un caracter social, oferind oamenilor prilejul de a se întîlni, de a cînta, de a face muzică, dar și de a-și dovedi adeziunea față de propria tradiție, față de propria cultură și istorie. Toată această mișcare corală este coordonată de o federație ce are sarcina de a-i înlesni prezența în viața muzicală. De aici, o serie întreagă de activități ce au ca obiectiv integrarea socială și muzicală a celor 1.500 de coriști într-un cadru menit să le asigure condițiile propice unei continue perfecționări artistice.

— *Concursul de compoziție corală organizat periodic de federația dumneavoastră este onorat de foarte mulți compozitori din Italia și, în general, din întreaga lume. Vă rog să îmi dați cîteva detalii în ceea ce privește participarea compozitorilor la cea de a III-a ediție a Concursului Internațional de la Trento.*

— Una dintre inițiativele realizate de Federația „Cori del Trentino" este și aceea de a organiza un concurs de armonizare a unui cîntec originar din Trentino și de compoziție pe o temă folclorică. Scopul acestei inițiative este triplu : îmbogățirea și înnoirea repertoriului corurilor din Trentino, implicarea compozitorilor profesioniști în lumea cîntului coral de amatori și relevarea caracterului universal al muzicii. Așa cum am declarat și cu prilejul ceremoniei de premiere, în calitate de președinte al Federației „Cori del Trentino" precum și al Federației Naționale a Corurilor Italiene, toate aceste obiective au fost atinse. Compozitorii au înțeles că pot rămîne creatori de înalt nivel exercitîndu-și talentul și măiestria și în domeniul muzicii corale pentru amatori, aducînd în același timp un spirit înnoitor, evolutiv. Astfel, cea de a III-a ediție a concursului a înregistrat prezența a 231 de compozitori din 17 țări, marcînd, dincolo de mîndria noastră, interesul internațional de care se bucură această manifestare. Realizăm astfel continua perfecționare a ansamblurilor din Trentino, a acestor coruri „in progress", confruntarea compozitorilor cu noi forme muzicale specifice și afirmarea cîntecului ca act universal, de largă respirație.

— *Există evidente legături frățești între spiritualitatea muzicală română și italiană. Care este părerea dumneavoastră despre școala românească de compoziție?*

— Am avut posibilitatea de a cunoaște și aprecia unele formații corale din România cu ocazia concursurilor internaționale de interpretare de la Arezzo și Gorizia. Am admirat astfel în general școala muzicală a țărilor din Estul Europei și în particular măiestria muzicienilor români. Dealtfel, și cu prilejul ultimelor două ediții ale concursului de compoziție de la Trento, s-a remarcat în mod incontestabil faptul că școala muzicală românească se bucură de un înalt renume în cadrul lumii corale internaționale, occidentale și, desigur, italiene. Este, după opinia mea, rezultatul unei profunde opere de educație muzicală ce se evidențiază atît în bogata paletă expresivă a interpreților români cît și prin creația componistică din România. Există personalități de mare prestigiu internațional ce jalonează istoria muzicii românești: George Enescu, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Doru Popovici și mulți alții... În ultimul timp s-a afirmat plenar și tînăra generație de compozitori ce continuă această operă de mare prestigiu a școlii muzicale românești. În acest sens, doresc să menționez că și cu ocazia concursului de la Trento, juriul a apreciat talentul, inteligența și măiestria unor tineri creatori ca Adrian Pop și dumneavoastră. Faptul că acestor tineri compozitori le-a fost înmînată și o medalie suplimentară pentru calitatea prezenței românești în concurs, reprezintă încă o dovadă a prețuirii de care se bucură școala muzicală românească pe plan internațional. În încheiere, aș dori să îmi exprim convingerea că există astăzi în lume compozitori de mare valoare, precum cei pe care i-am numit înainte, compozitori din toate generațiile ce au creat o pluralitate de modalități de exprimare artistică relevînd un profund conținut ideatic. Putem deci privi în viitor cu deplină încredere, subliniind că muzica este un limbaj universal ce reprezintă un simbol al întregii umanități, un simbol al armoniei, prieteniei, al respectului reciproc și, mai presus de toate, al Păcii.

Șerban NICHIFOR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LIVIU IONESCU

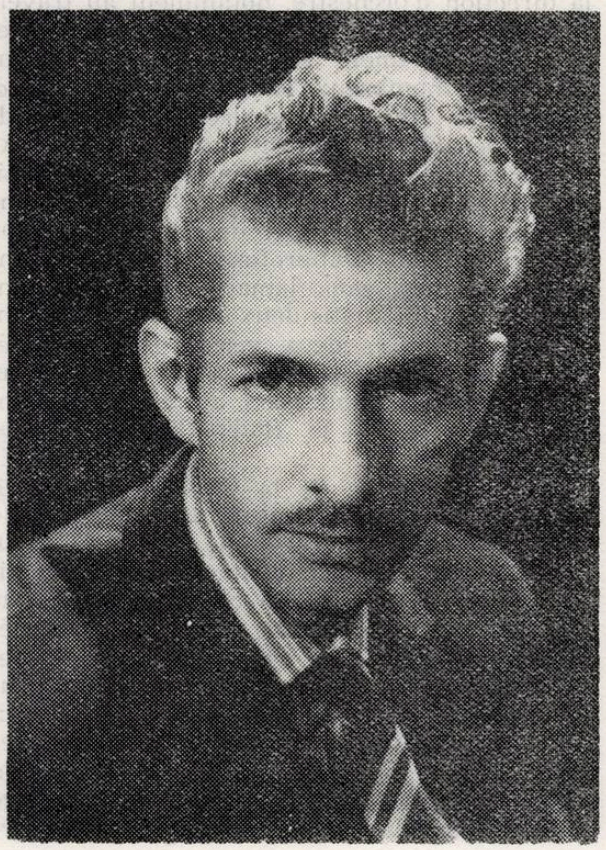
PORTRAIT

dr. Grigore CONSTANTINESCU

Dans le paysage actuel de la musique roumaine, Liviu Ionescu marque une présence toute particulière. S'étant mis au service du progrès artistique dans la culture musicale de son temps, il l'a fait par tous les moyens mais sans la moindre ostentation, sans viser la popularité et... ni de se rendre populaire. Bien au contraire, toujours retenu, ayant toujours l'air de se moquer délibérément et lucidement du lui-même, avec cela modeste, sans jamais se démentir de cette attitude dans ses manifestations artistiques et sociales, Liviu Ionescu a, plus d'une fois, soulevé des réactions de stupeur de la part du public et des confrères chaque fois qu'ils avaient la révélation de sa nature véritable — poétique et généreuse, profondément sérieuse.

De l'altitude réelle à laquelle s'est situé le musicien Liviu Ionescu — quelle que soit sa posture, de compositeur ou de chef d'orchestre —, un début d'article signé par un congénère, le compositeur Doru Popovici, dans la revue *Săptămîna* du 16 décembre 1983, vient nous en donner une idée : „Formé à l'école profonde et sévère des chefs d'orchestre George Georgescu et Constantin Silvestri, et des compositeurs Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Theodor Rogalski et D. D. Botez, Liviu Ionescu s'est affirmé dès ses années d'études au Conservatoire «Ciprian Porumbescu», tant comme chef d'orchestre, que puissant créateur solidement ancré dans la spiritualité roumaine". Et Doru Popovici de conclure en marquant très précisément les dimensions de la personnalité de Liviu Ionescu : „...il était et reste un «solaire», un artiste ayant la vocation des euphonies méditerranéennes, qui font ressortir son tempérament par excellence latin...".

Né à Bucarest, le 2 novembre 1928, Liviu Ionescu commence l'étude du piano à six ans et, deux ans plus tard, le voici entré au Conservatoire de Musique de Jassy où il suit des cours de théorie musicale et piano (professeurs : A. Ciolan et C. Nosek). De retour à Bucarest en 1941, il poursuit sa formation artistique et, dès lors, tente de s'approcher toujours davantage de l'ambiance incitante des émissions musicales radiophoniques. Un premier contact, en 1947, lors de l'organisation d'une émission pour la jeunesse — „L'heure de l'Ecole" — lui facilite son début de com-



positeur. Ayant écrit une pièce pour choeur mixte à cappella et soliste, sur les vers de Octav Pancu-Iași, Liviu Ionescu a la joie de voir son oeuvre acquise par Radio-Bucarest pour devenir... l'emblème musical de la dite émission hebdomadaire (enregistrement réalisé avec le Choeur de la Radio-Diffusion sous la direction de maître D. D. Botez). Complétant à présent les données communiquées par Doru Popovici dans son article, au sujet de la période passée au Conservatoire de Bucarest, il convient d'ajouter qu'à son entrée en 1948 il s'était fait remarquer par son admission à la classe de piano dirigée par le pr Florica Musicescu. Sous la direction de ce maître bien connue, il se constitue les bases d'un art pianistique d'excellente qualité, ce qui lui assure d'emblée la pénétration dans l'acte de l'interprétation, Ce sera donc une conséquence toute naturelle de ces antécédents, que son inscription — deux années plus tard — dans les classes de composition et direction d'orchestre, deux disciplines qui ne pouvaient que compléter d'une manière heureuse son horizon professionnel par l'enseignement de maîtres de première taille, ceux-là mêmes que Doru Popovici énumère dans son article ci-dessus.

Une fois diplômé du Conservatoire de Bucarest (diplôme de mérite, 1955), Liviu Ionescu est nommé dans l'Orchestre Symphonique de la Cinématographie, ce qui le projette du coup dans la vie musicale de son temps. C'est ici qu'il trouve un champ particulièrement fécond pour se perfectionner dans la direction d'orchestre, notamment au travers de la pratique de „laboratoire" des enregistrements spécialement réalisés pour la colonne sonore de nombreux films documentaires et artistiques. Avec sa rigoureuse exigence de soi-même, avec son esprit autocritique — qui d'ailleurs lui resteront caractéristiques —, Liviu Ionescu accomplissait un travail d'une qualité garantie, marqué de surcroît par son effort infatigable d'approfondir ses connaissances techniques, sans jamais non plus abandonner le soin méticuleux apporté à ses interprétations. Ces deux visées, toujours présentes dans son activité, se trouveront un vaste champ d'application au cours des années suivantes à la Radio-Diffusion Roumaine.

Avec l'Orchestre de la Cinématographie il donne son premier concert public, ayant le violoniste Ion Voicu comme soliste. Ce fut alors le début de son contact avec les auditeurs, contact qui, par sa continuité soutenue au long de trente années, témoigne d'une véritable vocation. Il apparaît comme chef d'orchestre non seulement dans les saisons bucarestoises et dans d'autres centres musicaux du pays, mais encore à l'étranger (à noter ses tournées dans plus de 30 villes de l'Italie, en URSS, Bulgarie, Hongrie, Pologne, Norvège et, en Yougoslavie où, au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radio-Diffusion, il conduit une tournée). Son répertoire prouve un goût marqué pour la grande littérature, notamment romantique, et le désir de répandre dans le public les valeurs de la musique roumaine (parmi ses nombreuses premières: l'*Ouverture* de Pascal Bentoiu, *„Laude I"* *(Eloges I)* de Aurel Stroe, *Symphonie Poème* de Dumitru Bughici, *Simfonietta* de Mircea Chiriac, *Simfonia ostinato* de Dan Voiculescu etc.). Sur le nombre total des chroniques jalonnant sa longue carrière, semblent particulièrement significatives pour cerner la personnalité de l'interprète les remarques faites à la suite de la tournée en Italie, en 1979 : „L'ensemble roumain, sous la direction d'orchestre lumineuse de Liviu Ionescu, au geste bref et incisif, prêtait vie à une variante finement ciselée dans toutes ses parties composantes, filtrées à travers une musicalité limpide... L'oeuvre de Haydn, si vaste, exige d'être soumise, avec un entendement tout spécial, à une organisation maximum des matériaux thématiques, qualités que Liviu Ionescu nous a bien prouvé avoir". *(Gazetta del Sud*, Messine, article cité en son temps par la revue *Muzica).*

Mais la passion pour la baguette du chef d'orchestre n'estompe guère l'attrait de la plume du compositeur, bien qu'une „preuve de barrage" intervînt pour les deux hypostases lorsqu'en 1962 il est nommé directeur artistique-adjoint des Ensembles musicaux de la Radio-Télévision Roumaine. Mais, sa nature équilibrée, sa ténacité d'artiste authentiquc, lui ont permis de traverser le „fourré" que représente toute activité d'organisateur sans trahir ni la baguette ni la plume. Au contraire, avec chaque concert, avec chaque partition qui s'ajoutèrent aux précédents, il a su donner la preuve de sa valeur personnelle, toujours fraîche, toujours renouvelée à chacune de ses victoires de créateur ou d'interprète. Les échelons qu'il a gravis sont nombreux et si, pour le chef d'orchestre, les chroniques abondantes se chargent de les consigner, pour le compositeur ce sont ses partitions, ses enregistrements, ses disques qui en témoignent à côté des échos éveillés parmi ses confrères et les auditeurs.

La présentation exhaustive de l'oeuvre du compositeur dans une esquisse de portrait risque d'apparaître comme fastidieuse ; cependant, le fait de lui accorder ici une place centrale trouve son excuse et, surtout, sa justification dans le caractère de durée de l'acte compositionnel, dans la pérennité du document écrit, tandis que certaines autres activités finissent par s'estomper au long des passagères séquences dont une existence d'homme est formée...

Dès lors, à nous pencher sur le créateur, nous constaterons que le chemin suivi par Liviu Ionescu marque une montée au cours de laquelle nombreuses furent les réalisations

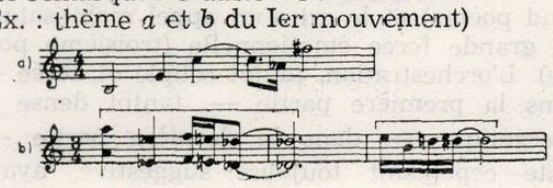
attestant un plan de perspective fondé sur des accumulations successives.

Les genres choraux — particulièrement sollicités dans la vie musicale pour le caractère des pièces qui en relèvent, destinées à illustrer la contemporanéité — l'ont attiré dans les premiers temps de son activité de compositeur. Liviu Ionescu a prouvé que l'actualité est pour lui un thème ardent, passionnant, pouvant se situer loin de l'adaptation formelle à certains horizons. Dans cette ligne s'inscrivent ses chants patriotiques — *Sus pe înălțimi* (Tout en haut sur les sommets), *Prietenie, steag iubit* (Amitié, étendard aimé), une composition ayant remporté le Prix de la Radio-Diffusion en 1959, et beaucoup d'autres oeuvres du genre représentant l'accumulation necessaire pour l'élaboration future d'ouvrages plus amples. Suivent en effet les cycles choraux *Cîntece profane* (Chants profanes) sur des vers de Ion Minulescu, et *Cîntece de patrie* (Chants pour la patrie) sur des vers de Eugen Frunză. Ceux-ci, avec leur substance musicale riche, avec leur souffle large, représentent un prolongement empreint d'originalité de la tradition roumaine dans le genre choral. Puis, ce fut le tour de la musique instrumentale et de chambre. Il y exerce ses expérimentations créatrices en s'inspirant, d'une part, de ses premières réussites professionnelles sur le plan de l'interprétation pianistique — *Suite pour piano*, 1955 — et, d'autre part, de ses diverses recherches dans le domaine des ressources du timbre — *Sonatine pour flûte et piano, Sonate en cinq mouvements pour violon et piano, Quatuor à cordes, Résonances pastorales* pour ensemble à vents. Ces derniers temps, mû par l'évolution de sa personnalité comme compositeur, il se dédie à l'élaboration d'une suite de pièces de chambre intitulée *Résonances* (titre générique), ce qui dévoile les sources d'inspiration du thème et le travail de composition de la matière respective. A retenir jusqu'à présent dans le cadre de ce cycle encore ouvert: *Trois mouvements pour piano* (1984) et notamment le *Quatour à vents avec piano ;* cette dernière pièce est édifiante quant à la maturation de ses moyens compositionnels, étape que Nicolae Brînduș souligne pour son intérêt réel dans le contexte de la musique roumaine actuelle : „*Résonances* pour quatuor à vents et piano — écrit celui-ci — signifie sans aucun doute un moment d'apogée dans la création de chambre de l'auteur. C'est une musique de facture néo-classique, de noble inspiration thématique, traitée de main de maître, traversée ci ou là de subtiles allusions folkloriques. Une pièce faisant tout particulièrement valoir les possibilités des instruments qui y sont sollicités à un haut degré de technicité" (Revue *Muzica* no. 1/1983).

Toujours du domaine de la musique de chambre relèvent une somme de miniatures pour voix de soprano, ténor, baryton ou basse, avec accompagnement de piano, sur des vers choisis parmi les poètes préférés (Eminescu, Bacovia, Frunză), choix qui prouve le penchant du compositeur vers un mélos de grande sensibilité, souvent nuancé de romantisme. Ces lieder de chambre représentent aussi le champ d'expériences pour des ouvrages plus amples du domaine de la musique vocale — avec accompagnement d'orchestre — et pour l'élaboration d'un opéra radiophonique où l'on reconnaît les mêmes données de style quant à la structure mélodique.

Sans doute, la présence du compositeur au pupitre du chef d'orchestre ne pouvait — par ses participations affectives, son vécu émotionnel — rester au-dehors de l'horizon de création. Aussi, est-ce bien à partir de là qu'il en est venu à son souci le plus constant, celui de réaliser la fusion entre le thème d'inspiration et la technique d'élaboration. Il est même probable que ce ne fut pas fortuitement qu'il abandonna les modèles d'une architecture traditionnelle après leur avoir donné ses premières partitions orchestrales : la *Suite symphonique en 5 mouvements* (Mention au Concours international du Festival Mondial de la Jeunesse et des Etudiants — Bucarest 1955) et *Simfonietta*, 1968. L'abandon se fit en effet en faveur d'une musique à programme, traitée selon une vision personnelle et, d'autre part, d'une musique à texte. Ce qui, déjà, se dessinait dans les pièces chorales, devient maintenant plus clair et se trouve plus amplement édifié dans „*Pămîntul acesta*" („*Cette terre que voici*"), *poème-concertant pour baryton, piano et orchestre* sur les vers de E. Frunză (1970). Trois mouvements le composent : „Cetatea durerii" (La Cité de la douleur) — *Allegro ;* „Pămîntul..." (Cette terre...) — *Adante ;* „Vă strig tuturor" (Je vous le crie à tous) — *Allegro molto.* Au total, le Poème-concertant ci-dessus représente une solution fort originale dans le genre par l'emploi nettement différencié de la voix solo face au piano solo. Si la première est chargée d'avoir l'initiative du discours sonore et, plus d'une fois, d'appuyer la narration des idées, le second, en échange, a le rôle d'un élément de soutien, d'un élément créateur d'ambiance et aussi, parfois, devient-il un partenaire égal dans le dialogue solistique avec l'orchestre. Sur un canevas de timbres variés, dans un langage tonal élargi, le compositeur énonce des éléments thématiques prégnants, le matériel tout entier se trouvant néanmoins l'argument (et la justification) dans les principaux motifs de l'*Allegro* du premier mouvement, ce qui prête une remarquable unité à l'ensemble.

(Ex. : thème *a* et *b* du Ier mouvement)



Ce qui vient d'être dit ressort d'ailleurs aussi des notes critiques parues après la première de l'oeuvre, sous la signature de Constantin Drăgoi : „...La force expressive se concentre dans une ligne mélodique succinte, souvent dans un seul motif qui va faire naître une structure plausible tant sous l'aspect de l'architecture qu'affectivement. Plus qu'un pas à faire depuis cette apparente sobriété à l'exubérance du motif où les cellules caractéristiques acquièrent le rôle de leit-motive. La suavité, la modération du ton, la mélopée s'imposent en premier lieu par une prépondérance mélodique, évidente dans les fréquents moments solistiques ou même dans la mise en page où dominent les doublages. Il y a lieu également de relever le souci de visualiser les images musicales, de réaliser une véritable plasticité du coloris... Par son langage et les moyens qu'il utilise, par la variété rythmico-mélodique, traits qui réalisent l'intention primordiale de traduire fidèlement la richesse de sens et d'aspirations que renferment les vers du poète Eugen Frunză, le poème *„Pămîntul acesta"* de Liviu Ionescu constitue une page convaincante, vibrante". (*Muzica*, no. 2/1971).

De la même phase évolutive relève aussi le cycle des *Trois Poèmes pour soprano et orchestre* (1970), ouvrage intéressant par la subtilité des suggestions („Incantation" ; „Doloroso" ; „Appel") et par l'originalité du traitement vocal-instrumental sur une ligne qui s'approche beaucoup des intentions manifestées dans l'opéra *Aripile cresc din pămînt* (Les ailes poussent de la terre). Mais laissons parler Dumitru Avakian qui présenta l'oeuvre au cours d'une émission radiophonique en dénotant à cette occasion non seulement une profonde connaissance de la partition mais aussi une approche affective : „...En dépit du fait que *Trois Poèmes*... usent du discours musical sans paroles, le compositeur prouve les avoir conçus toujours comme un hommage aux beautés de son pays, à l'âme roumaine, aux jours que nous vivons... Sans doute, le personnage principal en est la voix solo du soprano, évoluant en vocalises. Le déroulement musical, en apparence libre, se fait néanmoins par le retour cyclique, chaque fois renouvelé, d'éléments rythmico-mélodiques d'inspiration folklorique, chose qui prête à tout l'ouvrage certaine intégrité et surtout de la cohésion. L'expressivité se matérialise par : le lyrisme incantatoire avec de faibles inflexions dramatiques (premier poème), le chant douloureux mais jamais déprimé, tel un péan énergique et fortement évocateur (second poème) et le cri d'un appel mobilisateur de grande force émotionnelle (troisième poème). L'orchestration, tantôt souple et aérée — dans la première partie —, tantôt dense et énergétique — dans la dernière partie —, reste cependant toujours suggestive, ayant chaque fois le rôle de soutenir la voix soliste dans l'esprit d'un dynamisme expressif très prononcé qui, par ailleurs, caractérise tout l'ouvrage".

Sur la première page du cycle symphonique intitulé *Mărturii străbune* („Témoignages ancestraux"), Liviu Ionescu note : „Modeste hommage dédié à notre terre et à nos ancêtres", établissant de la sorte, d'entrée de jeu, la zone d'inspiration et, à partir de là, l'altitude à laquelle il compte placer l'image musicale. Ce cycle, élaboré tout au long de quelques années, est un triptyque de symboles antiques : *Sarmiségéthoussa* (1979), *Adamclissi* (1980) et *Dacia Felix* (1981). Musicalement parlant, des formes architectoniques quasiment libres se succèdent dans les trois partitions : le „mouvement symphonique" (I), la „fresque symphonique en 5 mouvements" (II) et „le prélude symphonique construit sur trois surfaces" (III).

„La première partie intitulée *Sarmiségéthoussa* — notait Anton Dogaru dans une chronique des premières symphoniques — où s'annonçaient des motifs thématiques caractéristiques du cycle entier, fut suivie par *Adamclissi*, monument sonore à cinq surfaces qui semblent vouloir transposer en musique la teneur d'inscriptions historiques célèbres, évocatrices, suggestives... L'axe des cinq moments de la pièce offre à ses deux extrémités deux mouvements : *Movimento dramatico* et *Movimento patetico*, lesquels réunissent autour d'eux les autres musiques notées par nombres impairs, où un lyrisme radieux en même hymnique se laisse facilement discerner. On y trouve aussi des idées directrices ainsi que les ainsi-nommées *idées mobiles*, colorées à l'orchestre avec une considérable plasticité, les timbres des groupes orchestraux étant clairement choisis pour définir les groupes d'idées que l'on exprime.... Dans ce lit général des sonorités font parfois leur apparition des ombres, mais aussi des lumières, venues de la part des bois et des cuivres, qu'une percussion, capable de dynamiser le discours, soutient, évoquant la force du symbole, mais aussi capable de freiner là où c'est le cas, l'ampleur déjà atteinte" (*Muzica* nr. 12/1980). Le dernier volet du triptyque, *Dacia Felix*, est évidemment épique, ce caractère découlant de puissants contrastes évoluant avec beaucoup de sûreté dans une gamme chromatique des plus riches à l'orchestre. On y retrouve le même système thématique unitaire, engendré par un nombre d'idées de base, avec beaucoup de force expressive dans la progression des intervalles et du rythme toujours plus tendue, de même que toujours plus tendue est la progression rythmique et agogique. Comme le compositeur l'a dit lui-même lors de la première de *Dacia Felix* : „...l'intention fut d'opposer deux réalités de notre passé, soit les guerres avec les Romains, les

souffrances et la bravoure d'un peuple fier, d'une part, et, d'autre part, la permanence d'une nation pacifique, confiante dans son avenir, l'avenir d'une terre qui s'est nommée une fois DACIA FELIX". Avec la pièce *Résonances pastorales* — déjà évoquée ici —, le cycle que nous venons de présenter vient d'être enregistré sur un disque récent de l'Electrecord (ST—ECE 02242) offrant ainsi aux mélomanes une image édifiante de la personnalité de Liviu Ionescu.

Visible dans les oeuvres jusqu'ici examinées, l'idée moderne que l'on se fait de la musique à programme comme point d'équilibre pour réaliser une musique ayant une force d'impact direct dans l'actualité, apparaît aussi chez notre compositeur dans des morceaux plus récents, disons même de toute dernière heure. Citons-en : *Prélude de fête* (1981), la suite symphonique *De la Dunăre la Mare* (Du Danube à la Mer), c'est-à-dire une partition qui inaugure — en 1984 — un nouveau cycle ouvert dont le thème est bien éloquent : „Les beautés de la patrie", enfin la pièce pour orchestre *Forum XIII* (1984), dédiée au XIIIe Congrès du P.c.r., moment de pointe de l'histoire contemporaine du pays. L'unité de langage au niveau des structures thématiques, au niveau de la sphère d'intonation et au niveau de la structure d'architecture, le souci constant d'éviter l'illustration formelle au profit de la communication profonde du message et de l'état émotionnel, caractérisent avec prégnance la portée stylistique de la musique orchestrale écrite jusqu'à présent.

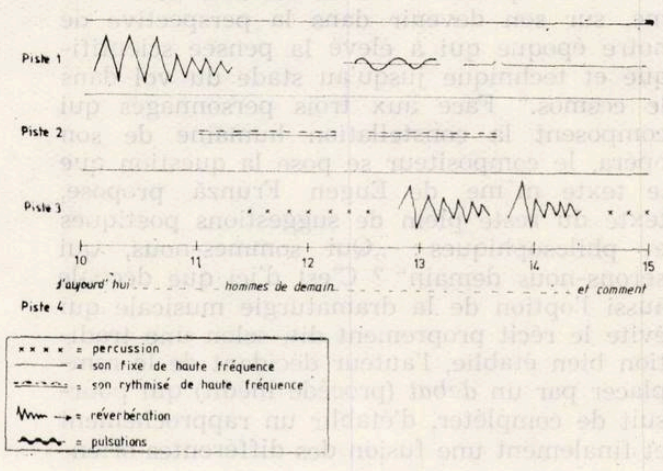
L'abord du spectacle musical a été déterminé par l'intime connaissance du travail professionnel de son épouse, la chorégraphe Tilde Urseanu, l'une des figures marquantes de l'Opéra Roumain bucarestois. Sur le plan théorique et artistique, celle-ci lui a offert des idées intéressantes, stimulatrices, qu'il a matérialisées dans un volume publié en collaboration avec Tilde Urseanu elle-même et Ion Ianegic, sous le titre *Istoria baletului* (Histoire du ballet), ainsi que par la création du ballet *Ciudatul trubadur* („L'étrange troubadour"). Présenté en première à l'Opéra Roumain durant la saison 1968/1969, ce ballet est conçu sur un libretto de Tilde Urseanu qui d'ailleurs en signait aussi la mise en scène et la chorégraphie lors de la dite première. Une suite extraite de cette pièce avait précédé le spectacle dans une première soutenue par l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision en 1967, sous la direction d'orchestre d'Emanuel Elenescu. Musicalement, la même structure reposant sur les leit-motive générateurs, incisifs, vigoureux, aptes à se ramifier au sein d'un ample développement. Cependant, compte tenu de la présence d'un argument narratif, les thèmes apparaissent comme plus étroitement liés à certaines situations précises, à certains personnages, assurant ainsi, par cette voie également, une communication toute naturelle et expressive entre le compositeur et les auditeurs. Dans le *cahier-programme,* la chorégraphe Tilde Urseanu, à la fois auteur du libretto et metteur-en scène du premier spectacle, explique l'argument poétique de l'inspiration que la musique est appelée à illustrer avec sensibilité : „Le ballet *L'Etrange troubadour* est un prétexte chorégraphique, un hymne à l'amour et aux rêves humains. Dans le ballet, romantique, réel et fantastique s'entrelacent. Dans *L'Etrange troubadour,* l'habituel, le quotidien se mêlent aux sentiments les plus intimes des personnages. Des troubadours ont existé de toujours, en musique, en poésie, dans la danse ; avec toutes leurs bizarreries, tous, de tous temps et partout, ont chanté l'amour au sein de l'existence qu'ils ont vécue, chacun d'eux apportant sa propre vision personnelle dans la création des images artistiques qu'il exprimait... l'amour, ce sentiment immortel et profondément humain chanté par les troubadours, êtres étranges à travers temps, triomphe, se généralise, offre à tous les hommes la félicité de l'amour accompli, généreuse perspective revécue par l'humanité entière".

Une dizaine d'années après, Liviu Ionescu se porte à nouveau vers le ballet, après avoir parcouru les voies de la musique destinée à l'opéra. Mentionnons donc le moment chorégraphique intitulé *Poème de la jeunesse* (1983) et le poème chorégraphique en trois tableaux intitulé *Trois rencontres* (1984). Cependant, et sans le moindre doute, l'opéra radiophonique *Aripile cresc din pămînt* („Les ailes poussent de la terre") dont nous avons ci-dessus évoqué le titre sans nous y arrêter, est une de ses créations (celle-ci date de 1972) les plus propres à le définir sur le plan esthétique et éthique ; aussi, le fait d'en parler à la fin de notre esquisse de portrait signifie vouloir souligner les remarques déjà faites précédemment au sujet de la personnalité de Liviu Ionescu.

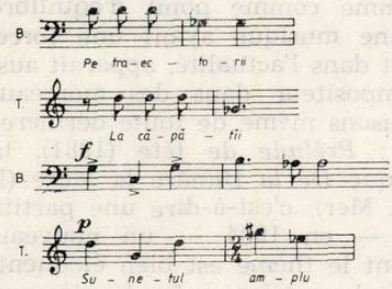
„L'opéra se propose — confesse l'auteur lui-même dans une présentation de la composition — d'inviter et d'inciter l'auditeur à une méditation profonde sur la destinée de l'homme, sur son devenir dans la perspective de notre époque qui a élevé la pensée scientifique et technique jusqu'au stade du vol dans le cosmos." Face aux trois personnages qui composent la constellation humaine de son opéra, le compositeur se pose la question que le texte même de Eugen Frunză propose, texte du reste plein de suggestions poétiques et philosophiques : „Qui sommes-nous, qui serons-nous demain" ? C'est d'ici que découle aussi l'option de la dramaturgie musicale qui évite le récit proprement dit, selon une tradition bien établie, l'auteur décidant de le remplacer par un *débat* (procédé inédit) qui poursuit de compléter, d'établir un rapprochement et finalement une fusion des différentes orien-

tations, en créant ainsi un tout harmonieux. Les marches graves par ce débat d'idées correspondent à l'entrée successive des personnages : le *baryton* — c'est l'idée première : l'évasion du cercle étroit de notre vie terrestre, le détachement de nos racines naturelles ; le *ténor* — c'est le vol conçu comme une nouvelle conquête, une nouvelle montée, toutefois encore conditionnée par la fidélité à l'égard de la Terre, à l'égard de ce qui représente le support permanent, le support de toujours de l'être humain ; le *soprano* — c'est l'amour, noble idée par excellence, répétée par le truchement de cette voix tel un appel omnitriomphant, source d'harmonie dans l'existence de l'homme. „Et l'éventail reste ouvert — continue le compositeur — mais l'idée qui annonce la victoire se configure déjà clairement : l'homme du lendemain ne perdra nullement ses attributs essentiels avec lesquels il a évolué à travers l'histoire. Il sera humain, il restera lié à sa terre natale, à sa patrie, à son habitat ancestral...".

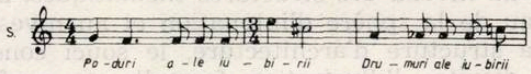
Le titre d',,opéra radiophonique" correspond à un courant plus récent qui se fait sentir dans le genre de la musique d'opéra et qui représente une de ses possibilités de renouvellement grâce aux conditions actuelles de la technique électronique. Renoncer à la scène, aux personnages traditionnels, à la narration, pour des „personnages-symboles" où la voix s'accompagne d'une musique réalisée par mixage, n'a pas la valeur d'une simple expérimentation de la part de Liviu Ionescu. Comme chez d'autres de ses confrères contemporains, cette option paraît digne d'être fouillée dans tous les sens pour en sortir des possibilités toujours fraîches de rejeunissement du genre. Chez Liviu Ionescu on trouve un vaste matériel d'information sur le plan de l'accompagnement, un matériel qu'il emprunte à ses nombreux ouvrages antérieurs pour le soumettre maintenant à un arrangement électronique jusque dans les moindres détails des raccords sonores et expressifs. Voici un „échantillon" de la partie d'accompagnement



sur laquelle viennent se superposer, conformément à un plan d'accroissement et de décroissement de la tension, les voix solo et les voix du chœur. Revient donc l'idée de l'unité de l'intonation et des cellules thématiques, unité déjà soulignée par Dumitru Bughici dans son analyse de l'œuvre : „...nous apparaît comme logique la translation de certains motifs thématiques propres à un personnage — par exemple au *baryton* — à certain autre personnage, par exemple au *ténor* ou au *soprano*. De cette façon, le dialogue musical acquiert plus d'unité



D'ailleurs, vu la spécificité du genre, ce motif devient l'élément générateur d'un type particulier d'aria qu'interprète le soprano



Par-delà les solistes et les dialogues, le chœur — qui n'a pas le rôle d'un personnage distinct — emprunte les idées énoncées puis les fait réverbérer. La tension décroît progressivement tandis que le Finale s'éclaire, radieux, illustrant l'harmonie descendue parmi les hommes. Et le même Dumitru Bughici de décrire suggestivement cette „marche" vers la lumière : .,Après ce grand élan, plein de tension expressive et sonore, redescend une atmosphère d'espace cosmique indéfini, une ambiance dirait-on incertaine, au sein de laquelle on sent battre à nouveau, comme de loin, les pulsations de nos cœurs, le tout étant ingénieusement réalisé au point de vue technoartistique. La paix qui s'installe en nous après l'audition de l'opéra engage à la méditation, à une nouvelle audition et à la réflexion sur la destinée humaine".

L'opéra *Aripile cresc din pămînt* — impossible à imaginer hors d'une connaissance approfondie de la technique électronique et des moyens artistiques qui en résultent — se place au point d'équilibre des acquisitions faites pendant une dizaine d'années et ouvre des perspectives neuves sur l'horizon créateur de Liviu Ionescu. Car, malgré des liens idéels et musicaux qui l'attachent à ses créations antérieures, notre compositeur se laisse pourtant prendre au mirage de la technique, montrant d'ailleurs que celle-ci n'est guère une entrave pour la pensée du créateur. Tout au contraire, les œuvres symphoniques de sa dernière phase

attestent certaines autres zones encore d'investigation, sans renoncer à rien d'acquis par ses propres expériences. Cette évolution, dont le trait marquant est de se faire par accumulation progressive, et dont les résultats surprennent toujours davantage par l'esprit de suite foncier que témoigne la conception artistique du compositeur, est bien le signe de ce que l'on appelle une „personnalité créatrice". Pourtant, d'une modestie profonde et qui jamais ne se manifeste avec ostentation, Liviu Ionescu reste dans l'ombre de la mission que tout artiste est appelé à remplir. Il nous l'a dit à l'occasion de la présentation de l'opéra à la Radio : „Je suis convaincu, qu'à côté de la glorification des exploits et des moments capitaux de l'histoire de notre nation ou encore de quelques autres figures de marque de l'humanité, il faut qu'en représentants de la pensée contemporaine nous nous inspirions aussi à la problématique de notre temps, il faut que nous parlions d'avenir, de ce que nous allons faire ou de ce que nous croyons que nous allons réaliser demain...".

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

CUPRINS

Ctitor de țară nouă 1
Ceaușescu, La mulți ani !
Muzica : Temistocle Popa
Versuri : Eugen Rotaru 2
Omagiu 3
Vă spunem astăzi, La mulți ani !
Muzica : Ion Cristinoiu
Versuri : Roxana Popescu 4
Dr. Vasile Tomescu
Omagiu fierbinte 5
Împliniri și perspective în activitatea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România 6
Concursul de cîntece patriotice și revoluționare create de studenți 9

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 10

Elena Zottoviceanu
George Enescu și muzica contemporană românească 13

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Ligia Ardelean, Nicolae Brînduș, George Sbârcea, Saviana Opriţescu Diamandi, Francisc László, Sorin Lerescu, Dana Teodorescu, Liana Alexandra, Petre Codreanu, Șerban Nichifor, Viorel Cosma, Liviu Dandara, Anca Ioana Andriescu, Dan Buciu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Petre Ștefănescu și Anton Dogaru 15

CARTEA MUZICALĂ

Francisc László
Clemansa Firca. „Catalogul tematic al creației lui George Enescu“ 1886—1900 21
Antigona Alexandru
Lucrări de muzicologie, Vol. 17—18 . . . 30

DE PESTE HOTARE

Edgar Elian
Stagiune muzicală la Londra (II) 32
Nicolae Brînduș
Ircam — 1985 34
Cristina Sârbu
Prezențe românești 37
Ioana Ieronim
Globul muzical 38
Șerban Nichifor
Interviu cu Giorgio Cogali, Președintele Federației Naționale a corurilor italiene și al Federației „Cori del trentino“ 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Grigore Constantinescu
Liviu Ionescu — Portrait 41

SOMMAIRE

Fondateur d'un pays nouveau 1
Ceaușescu, La mulți ani !
musique : Temistocle Popa
vers : Eugen Rotaru 2
Hommage 3
Vă spunem astăzi, La mulți ani !
musique : Ion Cristinoiu
vers : Roxana Popescu 4
Dr. Vasile Tomescu
Hommage ardent 5
Réalisations et perspectives dans l'activité de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. S. de Roumanie 6
Concours de chants patriotiques et révolutionnaires composés par des étudiants . . . 9

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS 10

Elena Zottoviceanu
Georges Enesco et la musique contemporaine roumaine 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Ligia Ardelean, Nicolae Brînduș, George Sbârcea, Saviana Opriţescu Diamandi, Francisc László, Sorin Lerescu, Dana Teodorescu, Liana Alexandra, Petre Codreanu, Șerban Nichifor, Viorel Cosma, Liviu Dandara, Anca Ioana Andriescu, Dan Buciu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Petre Ștefănescu et Anton Dogaru 15

LE LIVRE DE MUSIQUE

Francisc László
Clemansa Firca, „Catalogul tematic al creației lui George Enescu“ 1886—1900 (Catalogue des thèmes de l'œuvre énescien 1886—1900) 28
Antigona Alexandru
Lucrări de muzicologie, vol. 17—18 (Travaux de musicologie vol. 17—18) 30

DE L'ÉTRANGER

Edgar Elian
Saison musicale londonienne (II) 32
Nicolae Brînduș
Ircam — 1985 34
Cristina Sârbu
Présences roumaines 37
Ioana Ieronim
Le globe musical 38
Șerban Nichifor
Interview avec Giorgio Cogali, le président de la Fédération Nationale des Chœurs italiens et de la Fédération „Cori del trentino“ . . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Grigore Constantinescu
Liviu Ionescu — Portrait 41

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA Nr. 1 48 p. București — Ianuarie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta 1 : Muzica reprezentativă a Armatei, Corul ansamblului „Doina" al Armatei și Corul Școlii militare de muzică pe scena Ateneului. Dirijor — col. Emilian Ursu.

I.P. Informația—c. 1765

42. 416

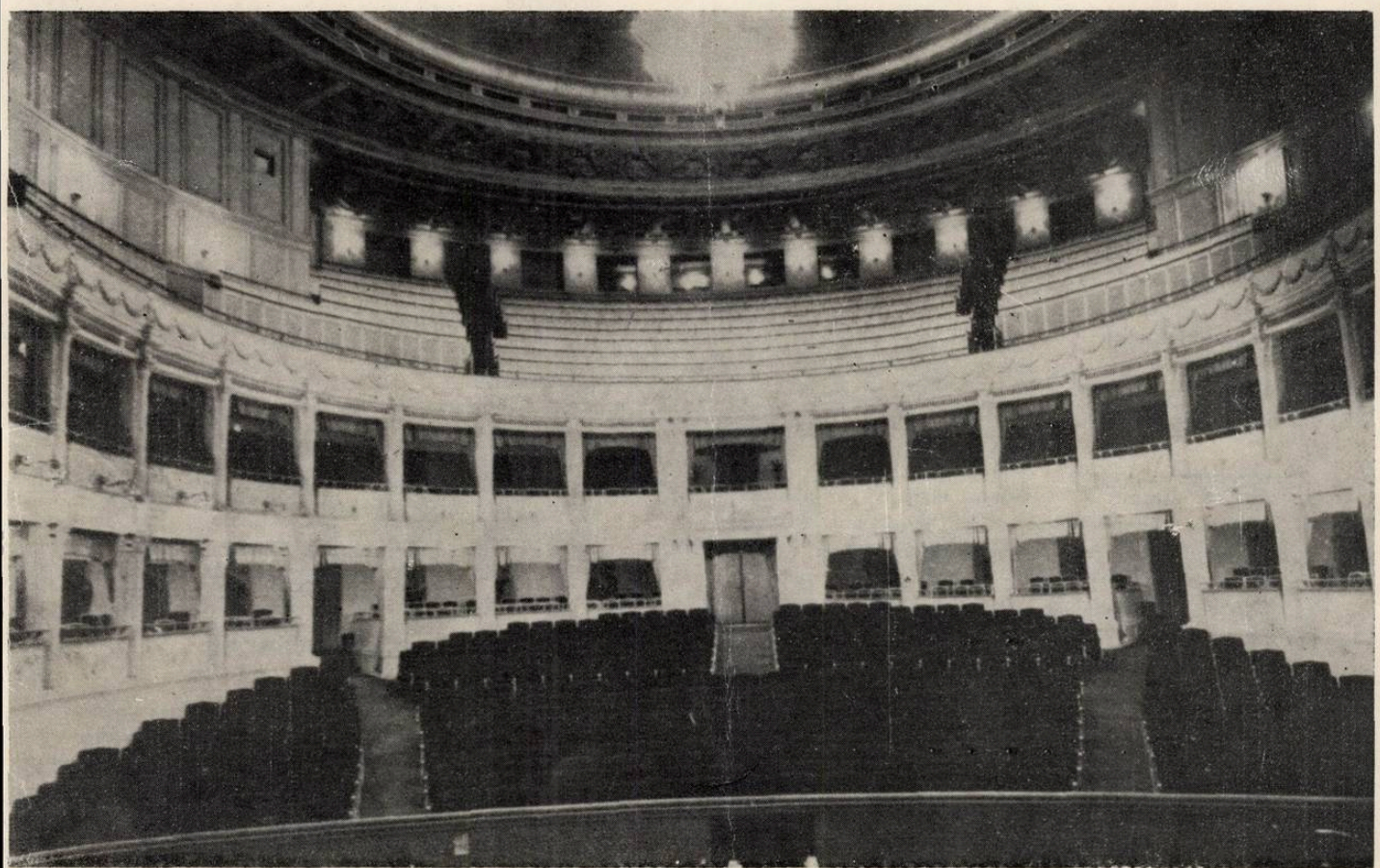
Lei 15

2

FEBRUARIE 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIST



CUPRINS

Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu la adunarea festivă dedicată împlinirii a 100 de ani de la crearea Operei Române din București și a 150 de ani de activitate lirică în România 1

Petre Codreanu
Centenarul Operei Române 2

Petre Brâncuși
Centenar 5

Theodor Grigoriu
Realizări și exigențe în domeniul operei și baletului 8

Din activitatea Uniunii compozitorilor și muzicologilor 9

Vasile Tomescu

Vasile Vasile
Portret Ioan D. Vicol 12

CREAȚII

Cristina Monica Bota
Valentin Timaru: **Concert pentru vioară și orchestră** 16

*

Paula Bălan
Conservatorul „George Enescu" din Iași la 125 de ani 19

FILE DE CALENDAR

Ion Badea
Constantin Mihail Fanciali 20

Adriana Simon
Clara Haskil 21

Vasile Tomescu
Nicolae Kirculescu 22

Constantin Arvinte
Gheorghe Șoima 23

Mihail Cozmei
Dimitrie Tăbăcaru 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Luminița Vartolomei, Saviana Diamandi, Dumitru Avakian, Grigore Constantinescu, Michaela Roșu, Fred Popovici, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Edgar Elian, Alfred Hoffman, Liviu Dănceanu, Iosif Sava, Temistocle Popa, Gheorghe C. Ionescu, Octavian Ursulescu 27

CARTEA MUZICALĂ

Ruxandra Arzoiu
Nicolae Boboc, **Motivul premioritic în lumea colindelor** 40

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Maria Timaru și Constantin Rîpă
Corul „Antifonia" la „Europa Cantat" 41

Alexandru Bădulescu
Filarmonica din Ploiești în Italia 42

Marianne Pandi
Ecouri de presă 43

Nicolae Brînduș
IRCAM — Paris 44

Michaela Roșu
Concerte 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Petre Codreanu
Le centenaire de l'Opéra Roumain 45

Ada Brumaru
Pascal Bentoiu — **Capodopere enesciene (Chefs-d'oeuvre d'Enesco)** 46

Adriana Șirli
Izvoare ale muzicii românești (Sources de la musique roumaine) — notes de lecture . . 48

SOMMAIRE

Le télégramme adressé au Président Nicolae Ceaușescu par les participants à l'assemblée solennelle dédiée au centenaire de l'Opéra Roumain de Bucarest et aux 150 années d'activité lyrique en Roumanie 1

Petre Codreanu
Le centenaire de l'Opéra Roumain 2

Petre Brâncuși
Centenaire 5

Theodor Grigoriu
Réalisations et exigences dans le domaine de l'opéra et du ballet 8

Des activités de l'Union des Compositeurs . . 9

Vasile Tomescu

Vasile Vasile
Portrait (Ioan D. Vicol) 12

CRÉATIONS

Cristina Monica Bota
Valentin Timaru: **Le Concerto pour violon et orchestre** 16

Paula Bălan
Le 125e anniversaire du Conservatoire „George Enescu" de Iași 19

FEUILLETS DE CALENDRIER

Ion Badea
Constantin Mihail Fanciali 20

Adriana Simon
Clara Haskil 21

Vasile Tomescu
Nicolae Kirculescu 22

Constantin Arvinte
Gheorghe Șoima 23

Mihail Cozmei
Dimitrie Tăbăcaru 24

LA VIE MUSICALE

Signataires: Luminița Vartolomei, Saviana Diamandi, Dumitru Avakian, Grigore Constantinescu, Michaela Roșu, Fred Popovici, Nicolae Brînduș, Dan Buciu, Edgar Elian, Alfred Hoffman, Liviu Dănceanu, Iosif Sava, Temistocle Popa, Gheorghe C. Ionescu, Octavian Ursulescu 27

LE LIVRE MUSICAL

Ruxandra Arzoiu
Nicolae Boboc, „Le motif «pré-mioritique» dans l'univers de colindes" (titre original: **Motivul premioritic în lumea colindelor**) . . . 40

DE L'ETRANGER

Présences roumaines

Maria Timaru et Constantin Rîpă
Le chœur „Antiphonia" à «Europa Cantat» . 41

Alexandru Bădulescu
La Philharmonie de Ploiești en Italie 42

Marianne Pandi
Echos dans la presse 43

Nicolae Brînduș
IRCAM — Paris 44

Michaela Roșu
Concerts 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Petre Codreanu
Le centenaire de l'Opéra Roumain 45

Ada Brumaru
Pascal Bentoiu: Chefs-d'oeuvre d'Enesco . . . 46

Adriana Șirli
Izvoare ale muzicii românești / Sources de la musique roumaine — notes de lecture . . 48

BIBLIOTECA ASTRA
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 2 (401) FEBRUARIE 1986

DECRET PREZIDENŢIAL
privind conferirea Ordinului „Meritul Cultural" clasa I Operei Române din Bucureşti

Pentru contribuţia deosebită adusă în dezvoltarea artei lirice şi coregrafice româneşti, cu prilejul aniversării centenarului Operei Române din Bucureşti.

Preşedintele Republicii Socialiste România d e c r e t e a z ă :

Articol unic. – Se conferă Ordinul „Meritul Cultural" clasa I Operei Române din Bucureşti.

NICOLAE CEAUŞESCU
Preşedintele Republicii Socialiste România

TELEGRAMA ADRESATĂ TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU
de participanţii la adunarea festivă dedicată împlinirii a 100 de ani de la crearea Operei Române din Bucureşti şi a 150 de ani de activitate lirică în România

Participanţii la adunarea festivă dedicată împlinirii a 100 de ani de la crearea Operei Române din Bucureşti şi a 150 de ani de activitate lirică în România, dînd glas sentimentelor de neasemuită stimă şi aleasă dragoste pe care, asemenea întregului nostru popor, tuturor oamenilor de cultură şi artă, le nutresc din adîncul inimii, faţă de dumneavoastră, au privilegiul de a vă adresa cele mai calde mulţumiri şi întreaga recunoştinţă pentru sprijinul şi îndrumarea permanentă acordate muncii cultural-artistice, creatorilor şi artiştilor de pe întreg cuprinsul ţării, dezvoltării şi împlinirii artei noastre socialiste. Vă rugăm, de asemenea, să ne îngăduiţi a vă exprima gratitudinea noastră unanimă pentru înalta distincţie acordată, care constituie un neasemuit imbold în întreaga activitate prezentă şi de viitor pe tărîmul muzicii şi artei interpretative, pentru împlinirea rosturilor socialiste şi comuniste ale tuturor oamenilor de cultură şi artă.

Raportăm la această minunată sărbătoare a noastră că, la baza rezultatelor frumoase obţinute îndeosebi în ultimele două decenii, se situează gîndirea şi fapta profund novatoare şi creatoare a dumneavoastră, mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, ctitorul României socialiste moderne, întîiul preşedinte al Republicii, personalitate proeminentă a vieţii politice internaţionale, de numele căruia se leagă pentru eternitate perioada pe care, cu aleasă bucurie şi legitimă mîndrie patriotică, o numim EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU.

Folosim, totodată, acest prilej pentru a exprima calde şi respectuoase mulţumiri tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, membru al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al P.C.R., prim viceprim-ministru al guvernului, pentru dragostea, sensibilitatea, înalta competenţă şi grijă deosebită cu care urmăreşte, îndrumă şi sprijină permanent strădaniile creatorilor de frumos, asigurînd în acest mod cadrul propice pentru atîtea măreţe împliniri în întreaga noastră viaţă spirituală.

Dorim să vă asigurăm, mult stimate tovarăşe secretar general, că nu vom precupeţi nici un efort pentru a răspunde misiunii de mare răspundere ce ne revine din documentele Congresului al XIII-lea al P.C.R., militînd neabătut pentru transpunerea în practică a prevederilor Programului ideologic al partidului, a indicaţiilor şi orientărilor date de dumneavoastră privind educarea multilaterală a maselor largi de oameni ai muncii, a tineretului, valorificînd plenar talentul şi energia creatorilor şi instituţiilor de spectacole şi concerte, dovedind astfel profundul nostru ataşament

față de popor, de partid, față de politica internă și externă promovată de partidul și statul nostru.

Avînd în cuget și simțire îndemnurile de a ține mereu trează făclia tradiției, inspirîndu-ne din izvoarele mereu vii ale folclorului românesc și nutrind respect pentru creația muzicală a înaintașilor noștri, ne asumăm cu responsabilitate comunistă, datoria de a dezvolta și pe mai departe creația muzicală și arta spectacolului, de a lansa la public noi și valoroase lucrări lirice și coregrafice într-o varietate de stiluri, în care să se reflecte cu pregnanță uriașul tumult al construcției socialiste, eroismul făuritorilor de bunuri materiale și spirituale de la orașe și sate, aspirațiile de pace și înțelegere între toate țările lumii.

Beneficiind de condițiile minunate pe care partidul și statul nostru le pun la dispoziția slujitorilor artei muzicale, vom dezvolta cu și mai multă putere relațiile cu publicul spectator și auditor, prin sporirea calității reprezentațiilor și manifestărilor de anvergură, a spectacolelor de operă și balet, a concertelor, atît la sediu, cît și pe întreg cuprinsul patriei, făcînd din activitatea noastră cotidiană un permanent dialog cu publicul, cu poporul, organic integrat în Festivalul național al muncii și creației libere „Cîntarea României", autentic cadru de afirmare și valorificare a potențialului spiritual și artistic al națiunii noastre socialiste.

Pregătindu-ne cu bucurie să întîmpinăm Anul Nou, vă rugăm respectuos, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, să primiți împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, tradiționala urare „La mulți ani !", precum și cele mai alese și calde gînduri de fericire, viață lungă și putere de muncă, pentru a ne conduce tot mai avîntat pe drumul făuririi socialismului și comunismului în scumpa noastră patrie, Republica Socialistă România.

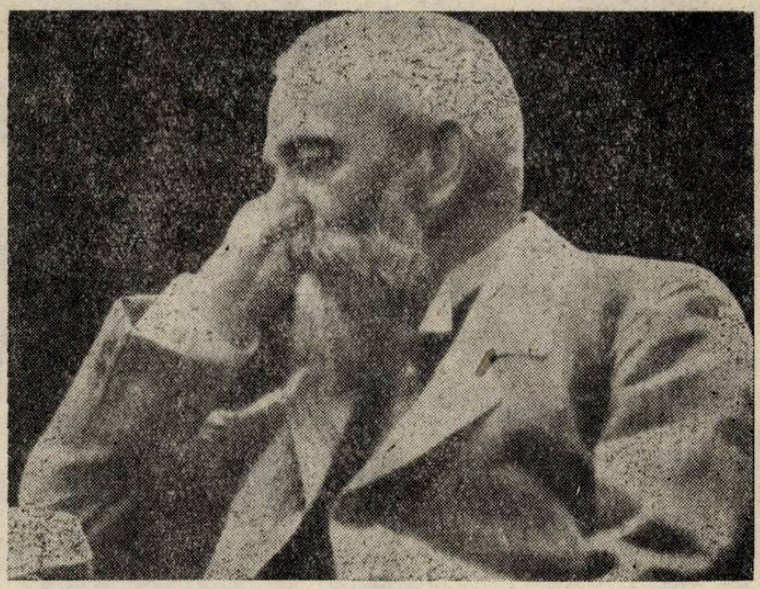
CENTENARUL OPEREI ROMÂNE

Eveniment cultural major al anului 1985, centenarul Operei Române din București, prima scenă lirică a țării, s-a sărbătorit sîmbătă 28 decembrie. Festivitatea a fost deschisă de președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Suzana Gâdea, care a arătat că în același timp se împlinesc 150 de ani de activitate lirică susținută de interpreți români, în limba română. Tovarășul Petru Enache, membru supleant al Biroului Politic Executiv, secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a înmînat directorului Operei Române, tovarășul Petre Brâncuși, Ordinul „Meritul Cultural" clasa I, decernat instituției respective cu acest prilej prin înalt decret prezidențial. În cuvîntul său, tovarășul Petru Enache a transmis felicitări și urări de noi succese în activitate din partea secretarului general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, arătînd, totodată, meritele Operei Române în progresul culturii naționale, obligațiile sale de traducere în fapt a hotărîrilor, documentelor și indicațiilor de partid privind activitatea cultural-artistică. Prof. dr. Petre Brâncuși, directorul Operei, a mulțumit pentru onoranta distincție, pentru grija deosebită arătată instituției, angajîndu-se că aceasta va răspunde și de acum încolo, cu întregul său potențial artistic, tehnic și organizatoric, chemărilor adresate. Au mai luat cuvîntul soprana Eugenia Moldoveanu, baritonul David Ohanesian, compozitorul și dirijorul Cornel Trăilescu, înfățișînd aspecte ale muncii actuale și din trecut, adeziunea profundă a personalului Operei la efortul de edificare a culturii socialiste, la dezvoltarea necontenită a spiritualității românești, la creșterea prestigiului său internațional. În încheiere, basul Pompei Hărășteanu, secretarul Comitetului de Partid, a dat citire vibrantei telegrame adresată tovarășului Secretar general Nicolae Ceaușescu, al cărei text a fost urmărit cu viu interes și adoptat cu însuflețire de participanții la adunarea festivă — oameni de cultură și artă, un numeros public.

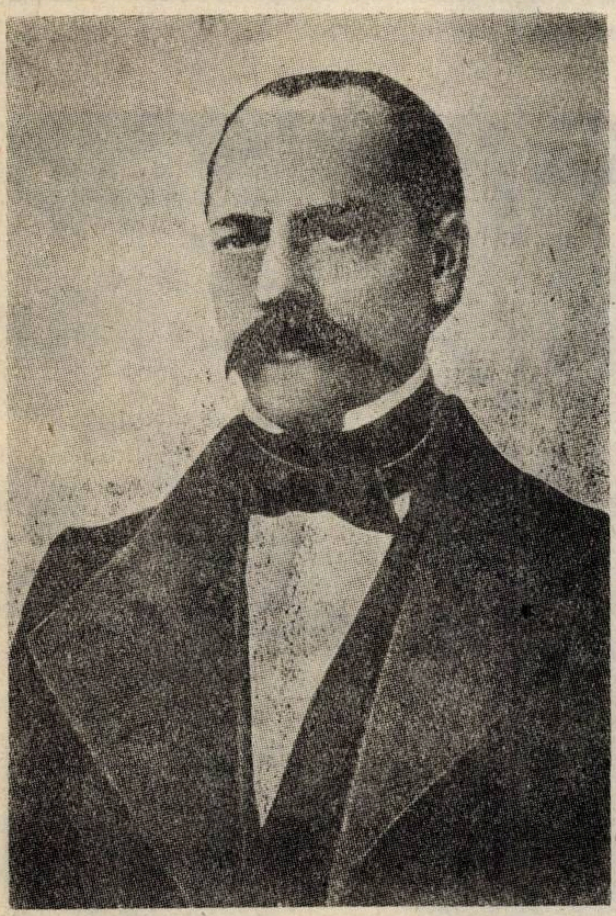
Concertul-spectacol, dirijat de Cornel Trăilescu, a pus în lumină diversitatea de genuri și stiluri din repertoriul liric și coregrafic al Operei Române, personalitatea unora dintre soliștii săi (Silvia Voinea, Eugenia Moldoveanu, Sanda Șandru, Rodica Mitrică, Vasile Martinoiu, Emil Iurașcu, Nicolae Constantinescu, Elvira Cîrje, Marina Mirea, Mihaela Agachi, Nicolae Bratu, Nicolae Andreescu, Doina Acsinte, Maria Stan, Gabriela Stegaru), a colectivelor de balet, cor și orchestră. Prin alcătuirea programului s-au evidențiat orientarea spre promovarea creației originale, valorificarea echilibrată a patrimoniului universal (așa cum și-au dorit-o George Stephănescu și George Enescu, militanți și făuritori ai instituției sărbătorite). Opera Română este astăzi, în a doua sută de ani de la fondare, unul dintre factorii culturali de prim ordin, reunind artiști de mare valoare, avînd un afiș variat și atractiv, împlinind nevoi și așteptări în consonanță cu idealurile umaniste, estetice care animă întregul nostru popor.

Petre CODREANU

Haricleea Darclée



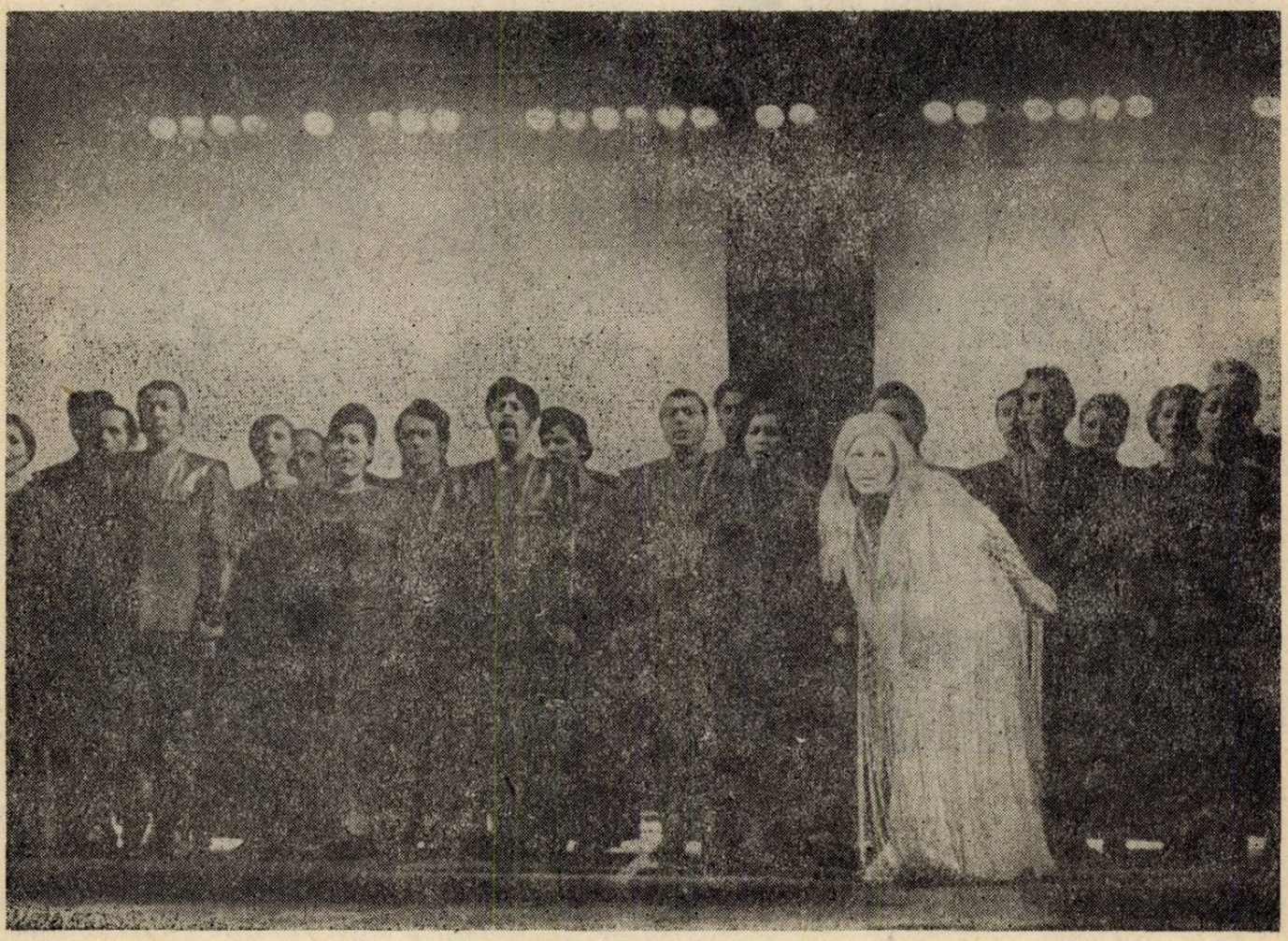
George Stephănescu



Francisc Serafim Caudella

Dimitrie Popovici Bayreuth

Opera „Oedip" de George Enescu



Opera „Hamlet" de Pascal Bentoiu

CENTENAR

prof. univ. dr. Petre BRÂNCUȘI
DIRECTORUL OPEREI ROMÂNE

La sfîrșitul anului 1985 am luat parte la un eveniment cu multiple semnificații în viața culturală a patriei noastre care a născut reverberații dintre cele mai înălțătoare în inimile iubitorilor de frumos ce se numără cu milioanele : *Centenarul Operei Române.*

O sumară privire retrospectivă prilejuiește reflecții surprinzătoare căci la noi spectacolul liric are o tradiție mult mai îndelungată, el — ca reprezentație sincretică elevată și complexă — își făcuse apariția încă din ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea spre a înfrumuseța viața zbuciumată a românului. În drumul lor spre alte meleaguri, diverse trupe de operă străine — mai ales italiene, franceze și germane — poposeau pe meleagurile românești susținînd reprezentații cu vodeviluri, comedii cu muzică și opere. Alte trupe se constituiau special pentru provinciile românești, pentru oamenii acestui pămînt care întotdeauna s-au înfrățit cu frumosul, cu muzica, identificîndu-se și cu actul de creație, dar și cu cel de contemplație. Asemenea trupe au adus la noi valorile clasicilor în frunte cu Mozart, ale cărui lucrări *Răpirea din serai* și *Flautul fermecat,* reprezentate la scurt timp după premiera lor mondială, s-au bucurat de un nemăsurat succes.

Un eveniment aparte a fost consemnat de trupa sibianului de origine germană Anton Hubacek, autorul operei *Încartiruirea,* prima încercare autohtonă în domeniul creației de operă, a cărei premieră a avut loc la 13 noiembrie 1796. De prin 1808 trupa brașoveanului Gerger, de origine germană, a prezentat spectacole prin diferite orașe transilvănene, printre acestea figurînd opere și comedii cu muzică. În 1815 această trupă a susținut la Sibiu o stagiune de vară, printre operele cuprinse în repertoriu numărîndu-se *Răpirea din serai* de Mozart, *Sacagiul* de Cherubini, *Ioan din Paris* de Boieldieu. La 5 mai 1815 aceeași trupă a reprezentat la Brașov, în limba română, cunoscuta comedie de cîntece *Vecinătatea cea periculoasă* (autorul muzicii nu se cunoaște, textul aparține lui Kotzebue). Trupa, ajunsă la București în 1818, a susținut o stagiune lirică în sala de la *Cișmeaua Roșie* unde spectacolul teatral deja se înfiripase, precum și în alte orașe ca : Iași, Cluj, Timișoara. La scurt timp își face apariția trupa vestitei cîntărețe Angelica Catalani care în 1820—1821 a prezentat la București, Brașov și Sibiu spectacole cu opere italiene, printre ele figurînd titluri ca : *Cenușăreasa* și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, compozitor prezent pe toate marile scene ale Europei prin modernitatea și atractivitatea stilului său componistic, prin noua lume sonoră și ideatică pe care o surprinde în creațiile sale nemuritoare.

Primatul pe care îl deține spectacolul liric în comparație cu celelalte genuri muzicale rezultă, printre altele, și din perioadele scurte ce s-au scurs de la premierele absolute ale unor opere de Rossini, la prezentarea acestora la noi în țară. Astfel, *Bărbierul din Sevilla,* prezentat în premieră mondială la Roma în 1816 și la Paris în 1819, se reprezintă la București în 1821 ; aproape aceleași date s-au scurs de la premiera absolută a operei *Cenușăreasa* a lui Rossini, reprezentată la București de trupa lui Gerger și trupa Catalani ; *Italianca în Alger* a avut premiera mondială în 1813 și la București a fost reprezentată după numai cinci ani. Iată deci cu cîtă rapiditate se înscriu Țările Române în actualitatea vieții muzicale, cît este de întinsă cererea culturală pentru receptarea unor opere artistice de prim ordin, cum poate fi surprins însuși momentul decisiv al unei anumite direcții fertilizatoare în cîmpul artei. Un spectacol de balet haiducesc inspirat din lumea eroilor naționali poartă titlul *Horia și Cloșca la birt* (muzica de Müller Wenzel), titlu care în condițiile de atunci, s-ar fi vrut comercial și care, în pofida unei anecdotice convenționale, facile, aducea în scenă, la 14 decembrie 1822, într-un moment cînd ecourile amplei mișcări populare din Transilvania nu se stinseseră, chipurile conducătorilor răscoalei de la 1784. Un alt moment demn de remarcat îl reprezintă premiera operei *Freischütz* de Weber, în 1824.

Sub înrîurirea ideilor mișcării de renaștere a culturii naționale, în 1833 se întemeiază la București „Societatea filarmonică", iar la 15 ianuarie 1834 se inaugurează *Școala de muzică vocală, declamație și literatură* care numără printre primii săi dascăli pe Heliade Rădulescu — profesor de literatură și mitologie, pe C. Aristia — profesor de declamație ; printre discipline figurau : *muzica vocală, pianul, dansul și scrima.* În cadrul Filarmonicii se deschide, în martie 1835, *Școala publică de muzică vocală și instrumentală pentru tinerimea de amîndouă sexurile,* fără plată, printre profesorii săi figurînd Ioan Andreas Wachmann și Ludovic Wiest. În 1936 se întemeiază la Iași, din inițiativa lui Gheorghe Asachi, *Conservatorul filarmonic-dramatic* cu secții de teatru, literatură și muzică. În scurt timp aceste instituții dădeau viață unor spectacole cu *Semiramida* de Rossini și *Norma* de Bellini, sau unor manifestări conținînd numere muzicale din lucrări celebre ori piese instru-

mentale clasice. În decembrie 1835, la București se prezintă în limba română vodevilul *Triumful amorului* de Ioan Andreas Wachmann. O izbîndă a artei lirice naționale este consemnată spre jumătatea secolului trecut cînd la Iași se reprezintă opereta *Baba Hîrca* (1848) și apoi vodevilul *Nunta țărănească* de Al. Flechtenmacher, iar un ansamblu al Teatrului italian din București prezintă fragmentul de operă *Mihai Eroul înaintea bătăliei de la Călugăreni* de Ioan Andreas Wachmann ; în penultimul deceniu al secolului, are loc premiera brașoveană a operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, aceste lucrări (cărora li se mai pot adăuga și alte titluri ca opera *Fata de la Cozia* de Flechtenmacher, a cărei partitură a fost pierdută), surprinzînd momente caracteristice ale spiritualității românești. Între timp luaseră ființă cele două conservatoare și se întemeiaseră filarmonicile din București și Iași, aceste instituții marcînd un stadiu superior al vieții muzicale. Mai înainte vreme se inaugurase *Teatrul cel Mare* din București (1852), apoi Teatrul Național, avusese loc premiera operei *Rigoletto* de Verdi (1853), se întemeiase la Brașov *Reuniunea română de gimnastică și cîntări* (1863), se reprezentase la Timișoara opera *Tannhäuser*, prima operă wagneriană montată la noi în țară, se născuse la Lugoj *Reuniunea română de cîntări și muzică*, George Stephănescu compusese *Simfonia în la major* (1869) și *Uvertura națională*, a doua în ordine cronologică, din cele demne de interes după *Uvertura națională Moldavă* de Alexandru Flechtenmacher (1847). Au existat și alte încercări creatoare datorate muzicienilor Elena Asachi, Ioan Andreas Wachmann (opera *Braconierii*, 1834), Alexandru Zissu (opera *Magdalena*, 1862), Carl Theodor Wagner, compozitor craiovean (opera *Moartea lui Mihai Viteazul*), Ludovic Wiest (baletul *Doamna de aur*, 1869), rămase doar cu un rol documentar.

Ultimele decenii ale secolului trecut, cînd s-a închegat pe scena Teatrului Național din București primul ansamblu liric permanent pe scheletul căruia se va întemeia Opera Română — falnic ștejar al artei lirice naționale, cu largi ecouri în viața muzicală internațională — afirmă cu vigoare limba maternă și creația națională prin corurile lui Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, cele de început ale lui Ion Vidu, prin operele lui Eduard Caudella *Petru Rareș*, *Dorman* sau *Romanii și Dacii*, *Olteanca*, *Fata răzeșului*, *Hatmanul Baltag*, prin lucrări ale lui George Dima, Iacob Mureșianu, Eusebie Mandicevski, Constantin Dimitrescu, M. Cohen-Lînariu, Tudor Flondor și ale întemeietorului operei naționale ca instituție cu statut în curs de perfecționare, George Stephănescu, personalitate de seamă a culturii muzicale românești, compozitor de operă, muzică simfonică, de cameră și proeminent dascăl al unor străluciți interpreți.

Creația lirică națională și arta interpretativă evoluează strînse într-o unitate conceptuală ce semnifică triumful ideilor și al esteticii școlii muzicale naționale aflată în stadiul decisiv al saltului spre trepte superioare, spre etapa sa modernă, dar și în concordanță cu mișcarea de idei de pretutindeni. Stephănescu, Caudella, Castaldi și apoi Enescu, Drăgoi, Cuclin, Alessandrescu, Otescu, Brediceanu, Jora, împreună cu corifeii criticii muzicale și științei muzicii, George Breazul și C. Brăiloiu, imprimă vieții muzicale un nou curs, faptele și realizările lor se îmbină cu realitățile timpului într-o unitate impresionantă, ei și colegii lor de generație stimulînd atitudinea angajantă și patriotică în cîmpul artei ale cărei imperative sînt adînc ancorate în solul realităților noastre. Acum se produc noi interferențe între muzica românească și arta universală datorită condiționărilor de factori cuprinși în relația național-universal. În succesiunea multelor și contorsionatelor momente istorice, arta noastră lirică este dominată de mari interpreți ca : Eufrosina Vlasto-Marcollini, Charlotta Leria, Elena Teodorini, Haricleea Darclée, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Dimitrie Popovici — cunoscut și cu adaosul Bayreuth — Giovanni Dimitrescu, Ion Băjenaru și alții, înalta lor măiestrie fiind admirată pretutindeni în țară și pe marile scene lirice ale lumii. Alți cîntăreți ca Dumitru Theodorescu-Basu, Aurel Eliade, Irina Vlădaia, Gemma Capeleanu, Lucia Cosma au activat doar în trupe obscure căci în Capitală prioritate aveau *Opera italiană* și vedetele străine.

Repertoriul trupei lui George Stephănescu, ca și al celorlalte trupe ce activau concomitent, s-a lărgit necontenit și a devenit din ce în ce mai variat, cuprinzînd titluri de referință ale genului ca *Faust*, *Aida*, *Carmen*, după *Linda di Chamounix* de Donizetti susținută la 8 mai 1855, *Lucia di Lammermoor* (28 septembrie 1895) de același compozitor și *Hernani* de Verdi. Reprezentațiile spectaculare au cîștigat în atractivitate datorită strădaniilor unor slujitori ai genului, în ciuda marilor și de necrezut dificultăți ce le-au stat în cale. Un moment demn de menționat îl constituie întemeierea „Societății Lirice Opera", predecesoarea imediată a Operei Române constituită în mod oficial. Întemeierea Operei Române din București, paralel cu aceea din Cluj-Napoca, reprezintă o etapă nouă în evoluția artei lirice din România. Spectacolul inaugural a avut loc la 8 decembrie 1921 cu opera *Lohengrin* de Wagner, sub bagheta lui George Enescu, moment de referință al vieții muzicale naționale.

În domeniul creației de operă și balet, pe lîngă aportul lui Tiberiu Brediceanu și Ion Nonna-Otescu, au apărut titluri și nume noi, atestînd gradul de maturitate al școlii românești de compoziție : George Enescu *(Oedip)*, Sabin Drăgoi *(Năpasta, Constantin Brîncoveanu, Kir Ianulea)*, Alexandru Zirra *(Alexandru Lăpușneanu, O făclie de Paști, Furtuna, Ion*

Vodă Potcoavă, Capra cu trei iezi), Paul Constantinescu *(O noapte furtunoasă, Nunta în Carpați),* Constantin Nottara *(La drumul mare, Ovidiu, Iris),* Mihail Jora *(La piață, Demoazela Măriuța),* Zeno Vancea *(Priculiciul),* Lucian Teodosiu *(Papură Vodă) ș.a.* S-a afirmat o nouă pleiadă de soliști și dirijori în frunte cu Jean Athanasiu, George Folescu, George Niculescu-Bassu, Aurel Costescu-Duca, Romulus Vrăbiescu, Edgar Istrati, Mircea Lazăr, Elena Roman, Maria Cojocăreanu, Traian Grozăvescu, Florica Cristoforeanu, Maria Cebotari, Elena Drăgulinescu-Stinghie, Viorica Ursuleac, Dimitrie Onofrei, N. Leonard, Constantin Stroescu, Virginia Miciora, susținuți de baghetele de neuitat ale lui George Georgescu, Egizio Massini, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, Jean Bobescu, de regizorii de operă și maeștrii coregrafi Constantin Pavel, Jean Rînzescu, Th. Kiriacoff-Surucéanu, ori de maeștri de balet de talia lui Anton Romanovski (dirijorul corului era Gh. Kulibin). Generația următoare de artiști cuprinde nume la fel de prestigioase, ca Petre Ștefănescu-Goangă, Nicu Apostolescu, Emil Marinescu, Dora Massini, Arta Florescu, Lucia Bercescu, Mihail Arnăutu, Nicolae Secăreanu, Dinu Bădescu, Șerban Tassian, Valentina Crețoiu, Ana Tălmăceanu-Dinescu, Alex. Enăceanu, Ioana Nicola, Maria Snejina, Nicolae Rafael, precum și balerinii Floria Capsali, Mitiță Dumitrescu, Oleg Danovschi și Elena Penescu-Liciu, ale căror realizări stăruie în memorie. Înainte de deceniul al V-lea se intensifică colaborarea cu mari personalități de peste hotare ca Feodor Șaliapin, Tita Ruffo, Totti dal Monte, Aureliano Pertile, John Sullivan, Marcel Journet, Viglione Borgese, Leo Slezak, Felix Weingartner, Bruno Walter, Clemens Krauss, Karajan etc.

După cel de-al doilea război mondial, odată cu victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, spectacolul liric a cunoscut în țara noastră o vertiginoasă dezvoltare. Au fost create opt teatre de operă, operetă și balet, iar instituția bucureșteană, pe drept cuvînt prima scenă lirică a țării, beneficiază de o clădire cu a sală de spectacole de 950 de locuri și anexele necesare. Din 1953, cînd teatrul s-a instalat în noua clădire, s-au prezentat peste 100 de premiere de operă și tot atîtea premiere de balet (din care și spectacole coupé formate din două sau trei titluri) și repertoriul continuă să se îmbogățească de la an la an.

O atenție deosebită este acordată creației românești de operă și balet, fiecare stagiune reprezentînd cel puțin o operă și un balet național în premieră. Iată, în acest sens, cîteva titluri prezentate în acești ani : *Oedip* de George Enescu, *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe, Decebal, Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Motanul încălțat, Bălcescu, Dragoste și jertfă, Nastasia, Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Prometeu, Noaptea cea mai lungă, Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Amorul doctor* și *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Apus de soare* de Mansi Barberis, baletele *La piață, Demoazela Măriuța, Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, *Priculiciul* de Zeno Vancea, *Călin* de Alfred Mendelsohn, *Haiducii* de Hilda Jerea, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta, *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu, precum și operele *Povestea micului Pan* de Laurențiu Profeta și *Inimă de copil* de Carmen Petra Basacopol susținute în cadrul Studioului de operă pentru copii.

Spectacolele cu opere și balete clasice și contemporane, românești sau universale au fost asigurate de artiști, mulți cunoscuți și admirați pretutindeni : Nicolae Herlea, Elena Cernei, Zenaida Pally, Octav Enigărescu, Dan Iordăchescu, David Ohanesian, Magda Ianculescu, Cornelia Gavrilescu, Teodora Lucaciu, Elisabeta Neculce-Cartiș, Nicolae Florei, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Viorel Ban, Cornel Stavru, Iulia Buciuceanu, Elena Dima-Toroiman, apoi George Corbeni, Ioan Hvorov, Ion Stoian, Matilda Onofrei. Lor li se adaugă regizori, dirijori, maeștri de balet și pictori scenografi ca : Hero Lupescu, Eugen Gropșianu, Constantin Bugeanu, Mihai Brediceanu, Anatol Chisadji, Cornel Trăilescu, Constantin Petrovici, Stelian Olariu, Oleg Danovschi, Tilde Urseanu, Vasile Marcu, Roland Laub, Elisabeta Benedek, Hristofenia Cazacu, Ion Clapan sau balerini ca : Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Gelu Matei, Simona Ștefănescu, Alexa Mezincescu, Elena Dacian, Ion Cotovelea, Ioan Tugearu, Bojidar Petrov, Elena Niculescu, Ion Alexe, Doina Andronache.

Ultimele două decenii au marcat consacrarea definitivă, pe plan internațional, a Operei Române din București cu valori individuale și colective de prestigiu. Această consacrare se relevă prin numeroase premii acordate solistilor români la concursurile internaționale de canto și balet, prin prezența frecventă a solistilor români pe marile scene lirice ale lumii, prin turneele întreprinse de ansamblul Operei Române peste hotare. Astăzi o nouă generație, cu valori de referință, continuă tradiția înaintașilor, asigurîndu-se astfel firească continuitate sub imperativul transformărilor în curs de desfășurare. În această ordine de idei aș menționa pe Eugenia Moldoveanu, Maria Slătinaru, Silvia Voinea, Vasile Martinoiu, Ludovic Spiess, Eduard Tumageanian, Ionel Voineag, Pompei Hărășteanu, Dan Zancu, Sanda Șandru, Monica Teodorescu, Marina Mirea, Victoria Bezetti, Cornelia Pop, Elena Simionescu, Rodica Mitrică, Elvira Cîrje, Mihaela Agachi, Florin Diaconescu, Corneliu Fânățeanu, Nicolae Urziceanu, Lucian Marinescu, Marcel Roșca, Emil Iurașcu, Valentin Loghin, Lucia Țibuleac, Gerda Radler-Anca, Mariana Stoica, Adina Iurașcu. Nu poate fi omisă nici

contribuția dirijorilor Carol Litvin și Lucian Anca, a asistentului dirijorului de cor, Vasile Corjos, a asistenților de regie Vasile Calomfirescu și Ion Constantinescu, precum și a soliștilor vocali și a balerinilor Cornelia Angelescu, Lucia Becar, Lucia Cicoară, Nicolae Andreescu, Marcel Angelescu, Nicolae Bratu, Constantin Ene, Nicolae Constantinescu, Adrian Ștefănescu, Ștefan Teodorescu, Eleonora Enăchescu, Cristian Mihăilescu, Ion Grigorescu, Anatol Covali, Veronica Gârbu. Cele mai tinere voci — Florin Georgescu, Alexandru Moisiuc, Teodor Ciurdea, Gabriel Năstase, Ștefăniță Lascu, Adriana Alexandru-Pop și Daniela Vlădescu au păsit cu certitudine pe prima scenă lirică a țării. La balet se disting Maria Cumbari, Daniela Constantinoiu, Aglaia Gheorghe, Cristina Teodorescu, Magdalena Rovinescu-Goia, Anne-Marie Vretos, Mihai Babușca, Ștefan Bănică, Adrian Gheorghiu, Gheorghe și Carmen Angheluș, Nicolae Deneș. De asemenea menționez aportul tuturor colectivelor — cor, orchestră — care dispun de interpreți desăvîrșiți, balet — cu valori de necontestat, pianiști-corepetitori cu interpreți de ținută, tehnic-scenă și ateliere de oameni de nădejde, aparatul economic-administrativ și serviciul studii muzicale la buna desfășurare a activității instituției.

De la primele reprezentații pînă în prezent, Opera Română a beneficiat de aportul unor forțe artistice deosebit de valoroase. Se poate afirma fără teamă de a greși că n-a existat în acești 100 de ani solist vocal sau balerin, dirijor sau regizor, scenograf sau maestru de cor important care să nu fi colaborat cu prima instituție lirică a țării. Astăzi Opera Română dispune de un colectiv puternic, capabil să rezolve orice dificultate a repertoriului de gen, clasic sau contemporan, colectiv care, în mai multe rînduri a devenit laureat al Festivalului național „Cîntarea României", amplă și generoasă manifestare inițiată de secretarul general al partidului — tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Păsim în cea de-a 101-a stagiune lirică cu încrederea nestrămutată că vom depăna cu și mai multă hotărîre firul continuității, că vom da o nouă strălucire scenică creației pentru că ea exprimă însușirea miraculoasă a omului de a vibra în contact cu frumosul, exprimă adevărurile fundamentale ale vieții. Opera Română va fi în continuare un foc nestins, în jurul lui se vor strînge noi și noi generații de artiști și melomani, rămînînd veșnic înscrisă în geografia spirituală a țării și a lumii.

REALIZĂRI ȘI EXIGENȚE ÎN DOMENIUL OPEREI ȘI BALETULUI

Theodor GRIGORIU

Secția de operă și balet a activat în anul 1985 într-un ritm mai puțin susținut decît în anul precedent, fiindcă numărul lucrărilor prezentate a fost mai mic. S-au urmărit totuși aceleași idei de bază ce au dus la înființarea respectivului Birou : audierea și analiza lucrărilor prezentate, discuții cu autorii, sprijinirea creației românești de opere și balete prin facilitarea legăturilor cu instituțiile și teatrele muzicale, susținerea materială a compozitorilor (libretiștilor), precum și inițierea unui climat de dezbateri în jurul problemelor specifice genurilor amintite, pentru a se ajunge la o concepție artistică superioară și o realizare tehnică de înalt nivel, conformă exigențelor actuale.

Biroul Secției de operă și balet se prezintă astăzi mai sudat și capabil să aprecieze cu justețe probleme oricît de complexe : estetice, artistice și tehnice.

În anul 1985 s-au audiat și analizat următoarele lucrări : *Prometeu* de Gheorghe Dumitrescu, *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță, opera *La țigănci* de Nicolae Brînduș după nuvela cu același nume de Mircea Eliade, *Procesul eroului* de Cătălin Ursu, *Manifest pentru mileniul III* de Ovidiu Dan Chirilă, *Alice în țara minunilor* de Ion Stoian, *Inimă de copil* de Carmen Petra Basacopol, *Pinocchio* de Corneliu Cezar.

Tuturor acestor lucrări li s-au întocmit referate corespunzătoare, ele fiind în general apte să devină spectacole scenice. În discuțiile despre opera-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță, care au avut loc împreună cu secția de muzică simfonică și de cameră, membrii comisiei și-au adus o contribuție substanțială, decurgînd din experiența specifică acumulată în ultimii ani.

E firesc ca în aceste genuri dificile și care cer un timp mai îndelungat de creație să enunțăm și unele proiecte de viitor ale compozitorilor precum : *Mihai Viteazul* operă de Gheorghe Dumitrescu, *Ciuleandra*, balet de Carmen Petra Basacopol, *Micul prinț* de Maia Ciobanu, *Șarpele* de Șerban Nichifor, o operă de Cornel Țăranu, *Scrisoare de la Rovine* de Ion Crișan ș.a.

Portofoliul de librete, atît de necesar și cerut cu insistență de compozitori, va deveni poate o realitate cînd se va finaliza Concursul de li-

brete inițiat de C.C.E.S. Oricare ar fi rezultatele acestui concurs, ideea portofoliului de libreto trebuie să rămînă mereu în atenția noastră, fiindcă de aici pot decurge imbolduri de creație. Din informațiile C.C.E.S., în anul 1985 au fost montate următoarele lucrări : *Dreptul la viață* și *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță la Cluj-Napoca, *Traian și Dochia* de D. Cuclin și *Povestea micului Pan* de Laurențiu Profeta la Iași, *Inimă de copil* de Carmen Petra Basacopol și *Seara românească de balet* de Anatol Vieru și Corneliu Cezar la București, *Dreptul la viață* de Tudor Jarda și *Miorița* de Carmen Petra Basacopol la Timișoara, *Tinerețea eroului* de Cătălin Ursu și *Manifest pentru mileniul III* de Ovidiu Dan Chirilă la Brașov, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu la Constanța și *Albă ca zăpada* de Dan Goia la Liceul de coregrafie. Și la acest capitol activitatea este mai restrînsă decît în anul 1984, care, e drept, a fost un an jubiliar. Legăturile dintre Biroul secției de operă și balet și C.C.E.S. rămîn încă destul de firave. Compozitorii așteaptă o determinare mai hotărîtă a forurilor de decizie pentru montarea într-un ritm susținut a creației naționale. Se invocă mereu problemele materiale spinoase ale montărilor și problema prezenței publicului. Valorificarea creației naționale de muzică de operă și balet rămîne astfel mult datoare față de deziderateleie vieții cultural-artistice din țara noastră.

O discuție cu C.C.E.S. și cu conducerea artistică a teatrelor muzicale devine necesară ; ea ar evidenția și realizările, dar și marile carențe ce persistă, fiindcă creatorul de muzică nu este decît unul din factorii ce pot aduce o nouă revigorare a genurilor în discuție.

Cu toate strădaniile depuse pentru realizarea unei monografii a lucrărilor muzicale destinate scenei de către muzicienii noștri — carte concepută ca izvor de informații, sugestii și de lucru pentru teatrele muzicale — lucrarea a avansat destul de puțin. Astfel, din 125 de analize la opere și balete s-au realizat 85, rămînînd de cercetat 40. Respectiva lucrare ar fi trebuit să apară în anul 1985, la 100 de ani de la primul spectacol românesc de operă, dar ea va fi oricînd binevenită.

Tot ca un deziderat rămîne crearea unei rubrici permanente la revista „Muzica", privind problemele operei și baletului nu numai din țară, ci și pe plan mondial. Printr-o cunoaștere a tot ce se face pretutindeni, din reușite ca și din eșecuri, compozitorii noștri pot trage multe învățăminte.

În încheiere se poate afirma că există un elan real pentru a făuri lucrări muzicale destinate scenei, dar compozitorii trebuiesc susținuți în realizarea lor cu mai multă evidență.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Între 1—5 decembrie 1985, la Cluj-Napoca, în organizarea Consiliului UASCR și a Ministerului Educației și Învățămîntului, au avut loc secțiunile etapei finale a celei de a XVI-a ediții a Festivalului Creației și Artei Studențești, manifestare integrată Festivalului Național „Cîntarea României", cu participarea în juriu a compozitorului Horia Moculescu ● Între 6—8 decembrie, la Iași s-a desfășurat același Festival, avîndu-l ca președinte al juriului pe compozitorul Laurențiu Profeta iar ca membrii, compozitorii Horia Moculescu și C-tin Titel Popovici — ambele acțiuni în genurile muzică ușoară, de estradă, de dans modern și contemporan, montaje literare. ● În ziua de 3 decembrie, la Liceul „Mihai Viteazul" din București, Societatea Profesorilor de muzică din R. S. România a organizat un simpozion în memoria lui Dimitrie Cuclin — 100 de ani de la naștere — prilej cu care au conferențiat : Alexandru Leahu despre *Viziunea sistemică în estetica lui Dimitrie Cuclin*, Iosif Sava despre *Dimitrie Cuclin, personalitate a muzicii secolului XX* și Vasile Donose despre *Premize metodologice pentru interpretarea fenomenului Cuclin* ● Între 3—22 decembrie, la Ploiești s-au desfășurat manifestările organizate cu prilejul „Zilelor muzicale prahovene" ediția a V-a, iar în ziua de 12, la Cenaclul muzical „Paul Constantinescu" a avut loc colocviul „Muzicianul și spiritul contemporan" la care au participat din partea Uniunii compozitorilor muzicologul Octavian Lazăr Cosma și compozitorii Zaharia Popescu și Aurel Giroveanu ● Între 4—6 decembrie în comuna Movila Miresii jud. Brăila a avut loc „Festivalul rapsozilor" ediția a IX-a la care a luat parte în calitate de președinte al juriului etnomuzicologul Ghizela Sulițeanu, prilej cu care a efectuat și o vizită de documentare în jud. Brăila pe tema — Folclorul muzical al sărbătorilor de iarnă — ● În zilele de 5 și 6 decembrie, în cadrul Festivalului filmului la sate, compozitorul Temistocle Popa a luat parte la întîlnirile cu oamenii muncii din comunele Bolintinul din Vale și Popești Leordeni — acțiune organizată de ACIN ● Între 6—8 decembrie, la Lugoj s-a sărbătorit împlinirea a 175 de ani de activitate neîntreruptă a corului „Ion Vidu" prilej cu care în

municipiul de pe Timiș s-a organizat o suită de manifestări omagiale, culminînd cu concertele corurilor invitate în zilele de 6 și 7 iar la 8 dec. a avut loc festivitatea de decorare a corului „Ion Vidu" precum și concertul extraordinar al acestuia. Din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor au fost prezenți : Mircea Neagu, George Firca și Ștefan Andronic ● Duminică 8 dec. s-au desfășurat la Mediașul Aurit ample manifestări politico-educative și cultural-artistice prilejuite de aniversarea a 50 de ani de la înființarea corului mixt din această localitate, manifestări la care a participat din partea Uniunii compozitorilor, compozitorul C-tin Arvinte ● În zilele de 16 și 17 decembrie, în București, la I.C.T.B. a avut loc a II-a ediție a Festivalului de interpretare corală „Te cîntăm, iubit Partid" avînd ca președinte al juriului pe compozitorul Laurențiu Profeta, din juriu făcînd parte compozitorii : Felicia Donceanu, Gh. Bazavan, C-tin Arvinte, Mircea Neagu, Emil Leresçu, Zaharia Popescu, Vasile Timiș și Dan Bălan ● La 20 decembrie, la Craiova, în sala Filarmonicii de stat „Oltenia" a avut loc un concert coral dedicat celei de a XXXVIII-a aniversări a Republicii Socialiste România, prilej cu care Corul Regionalei de căi ferate Craiova a sărbătorit 50 de ani de existență. Au fost prezenți din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor : Dumitru D. Botez, Radu Paladi, Gheorghe Bazavan, Ioan Alexandrescu, Vinicius Grefiens, Gh. Stănescu și Alexandru Racu. ● În luna decembrie, la casa de cultură Petőfi Sandor din București au funcționat comisiile de atestări pentru liberi profesioniști — muzică ușoară și populară — avînd ca președinte al juriului pe compozitorul și muzicologul Vasile Donose iar în juriu pe compozitorii Camelia Dăscălescu, Dan Ardelean, Marcel Dragomir, Dan Stoian și pe Daniela Fotea Carmen — muzicolog.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția simfonică și de muzică de cameră

Lucrări simfonice : Fred Popovici — *Melos IV* ● *Lucrări vocal-simfonice :* Tiberiu Fatyol — *Detestatio belli,* oratoriu pentru bariton, cor mixt și orchestră pe versuri de Albiu Tibullus ● Dinu Petrescu — *Cosmofonie III* — Simfonie pentru cor, cor de copii cu sau fără bandă magnetică și modulație electronincă ● *Lucrări camerale* — Mihnea Brumariu — *Sonata à tre* — pentru vioară, clarinet și bandă magnetică ● C. D. Georgescu — *Cvartet de coarde nr. 3* ● Theodor Grigoriu — *Columna modală* — *cuplurile 4 („Intonazioni pian e forte — Passacaglia del silenzio")* și *5 („Gioco antifonico — Eterofonia I")* pentru pian ● Viorel Munteanu — *Autoportret,* lied pentru soprană și pian pe versuri de Lucian Blaga Șerban Nichifor — *Tango for Yvar, pentru pian, 4 Schițe pentru un lied neterminat,* pentru contratenor, gran cassa, pian pe vers. de Mircea Dinescu, *„Morendo"* pentru contrabas și pian ● Tiberiu Olah — *Sonata pentru vioară și percuție* ● Peter Szeghö — *Signale* ● Cristea Zalu — *Trei piese lirice pentru pian.*

E. A.

Secția de operă și balet

Sigismund Toduță — *Meșterul Manole,* operă-oratoriu în trei acte, după Lucian Blaga ● Gheorghe Dumitrescu — *Prometeu,* operă în patru acte, pe libretul autorului ● Corneliu Cezar — *Pinocchio,* operă pentru copii, în două acte ● Ion Stoian — *Alice în țara minunilor,* balet în două părți, pe libret de Anca Tudor, după L. Carrol.

M. M.

Secția corală

Vasile Donose — *A patriei cinstire* — cor mixt versuri : Victor Ioniță ; *Altare de frați* — cor mixt versuri : Cornel Balaban ● Dan Buciu — *Plugul* — cor mixt versuri : Tudor Arghezi ● Mircea Neagu — *Pe munți și pe ape* — cor mixt versuri : Ioan Meițoiu ● Vasile Timiș — *Țăranii* — cor mixt versuri : Marieta Sava Bursuc ● Radu Paladi — *Cîntecul acesta e cîntecul muncii* — cor mixt versuri : Nicolae Dumitru ; *Cîntec de rod bogat* — cor mixt — versuri : C-tin Cîrjan ; *Patria ni-i cel mai mare dor* — cor mixt — versuri : Constantin Atomii ● Ștefan Andronic — *Pentru fericirea omenească* — voci egale — versuri : Mihai Beniuc ● Andrei Bretz — *De la Borcea la Dunăre* — cor bărbătesc — versuri : Alexandru Drăgulescu ● Ion Pelearcă — *Laudă mîinilor de aur* — cor de femei — versuri : Cezarina Dincu ● Viorel Munteanu — *De din Vale de Rovine* — cor mixt — versuri : Mihai Eminescu ● Vasile Spătărelu — *Dor de Bacovia* — soliști și cor mixt — versuri : Adrian Păunescu ● Kozma Matei — *Mic recviem eroilor antifasciști* — cor de femei — versuri : Vasile Nicolescu ● Gheorghe Costin — *Codrule* — solo sopran și cor mixt — versuri : Marin Sorescu ● Liviu Ionescu — *Un singur drum* — cor mixt — versuri : Liviu Ionescu ; — *Un singur drum* — cor mixt — versuri : Liviu Ionescu ; *Noi pace vrem* — cor mixt — versuri : Nicolae Dumitru.

Secția de muzică ușoară

Sile Dinincu — *Aurul negru* — versuri : Harry Negrin ● Edmond Deda — *Jocul tinereții* — *Mi-e dragă viața* — ambele piese instrumentale ● Csako Adam — *Dacă nu se poate altfel* — versuri : Harry Negrin ● Petre Mihăiescu — *Una este România* — versuri : Harry Negrin ● Laurențiu Profeta — *Plimbarea de duminică* — piesă instrumentală ; *Bine-i lîngă tine* — versuri : Aurel Felea ● Titel Popovici — *Meditație nocturnă* și *Călătorie cu surprize* — ambele piese instrumentale de jazz ● Henri Mălineanu — *Volens — Nolens* — piesă instrumentală ; *Lasă-mi o speranță* — versuri : H. Mălineanu ● Ion Cristinoiu — *Doi cîte doi* — versuri : Ovidiu Dumitru ● George Grigoriu — *Cînd nu ești lîngă mine* și *Perpetuum dans* — ambele pe versuri de Andrea Andrei ● Elly Roman — *Să mă întorc la vatra mea* și *Numără în gînd pînă la trei* — ambele pe versuri de Ștefan Tita ● Petre Firulescu — *Fantezie românească* — piesă de orchestră ● Alexandru Mandy — *Încă n-ai învățat, Pentru cine ?* și *Nu mai știu* — toate trei pe versuri de Al. Mandy ● Dan Stoian — *Sensibilitate* — piesă instrumentală.

A. V.

Secția de fanfară

Cornel Arion — *Joc din Mărginime* ● Richard Bartzer — *Primăvara jimboliană* — vals ● Ion Chioreanu — *Gînd de pace* suită pe teme folclorice ● Savel Horceag — *Pastel* suită simfonică ● Ioan Ursu — *Rapsodie maramureșană* ● Gheorghe Vulpe — *Marș în stil popular.*

E. A.

Secția didactică

Vasile Timiș : *Limba noastră-i o comoară,* v. Marieta Sava-Bursuc ● Constantin Rîpă : *Vine primăvara* (Hăulit și Cîntec de primăvară), *și Treci ploaie,* v. din folclorul copiilor ● Ștefan Andronic : *Pămîntul românesc,* v. Nicolae Nasta ● Dumitru Marinescu : *În amurg* și *Joc* pentru 2 viori și pian ● Dan Voiculescu : *„Flori"* pentru toacă solo.

S. N.

Secția de critică și muzicologie

George *Sbârcea — Memorii,* vol. I ● Mansi Barberis — *Din zori pînă în amurg.*

R. S.

Noi lucrări intrate în Biblioteca de difuzare a Uniunii

Ulpiu Vlad — *Simfonia a II-a „Din Inimi"* (1+1, 1+1, 2, 2 ; 2, 2, 2 ; *perc. I* — timp., mrcs., sonagli, w-block, *perc. II* — vibr., gong, trgl. ; corzi.

Teodor Caciora — *La porțile țării,* poem-cantată pentru cor mixt și orchestră, pe versuri de Vasile Man (orch. : 2(1), 2+1, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; *perc. I* — timp., ptti sosp. medio, *perc. II* — trgl., 3 T-toms, *perc. III* — tamb. con corda, sil. ; cel., arpa ; corzi.

M. M.

IAȘI

La 20 noiembrie, Filiala Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Iași, l-a avut ca oaspete pe compozitorul Roman Vlad care a prezentat două creații proprii : *Muzică la trei poezii de Eugenio Montale* și o soluție personală a *Coralului final* din *Arta Fugii* de J. S. Bach. A urmat o audiție din creația recentă a compozitorilor ieșeni, față de care oaspetele și-a manifestat un interes deosebit.

Paula BĂLAN

TIMIȘOARA

Citățm din activitatea Filialei din Timișoara a Uniunii compozitorilor și muzicologilor : Sub genericul „Două decenii de împliniri" a avut loc o audiție comentată cu tema „Dezvoltarea creației muzicale pe calea deschisă de Congresul al IX-lea" susținută la Clubul CFR de către muzicologul Doru Murgu. Au fost prezentate lucrări de N. Boboc, I. Crișan, M. Hoinic, S. Ilin și T. Caciora. ● În cadrul unui cenaclu care a urmat s-a prezentat volumul „Motivul premioritic în lumea colindelor" de Nicolae Boboc apărut în editura Facla din Timișoara, lucrare premiată de către Uniunea Compozitorilor. De asemenea, s-a întreprins o vizită de documentare — realizată cu concursul Comitetului Județean de Cultură și Artă, pentru toți secretarii Filialelor — în comunele Lovrin și Teremia, cunoscute pentru realizările lor în domeniul productiv — economic și cultural. ● Într-un concert la Căminul Cultural din Bacova, de curînd dat în folosință, susținut de corul „Franz Schubert" al Casei de cultură a tineretului din Timișoara, dirijat de prof. Damian Vulpe, s-au interpretat lucrări de compozitori bănățeni de la Fr. Stürmer și F. Bartzer la Richard și Richard Waldemar Oschanitzky. ● Într-un alt cenaclu de creație s-au prezentat o serie de lucrări instrumentale de Ion Crișan și cîteva coruri destinate elevilor : *Cînd spun pace* (T. Opriș), *Fii slăvit* (E. Jebeleanu), *Cîntec pionieresc* (G. Pavelescu), *Urare* (A. Turcuș), *Parafrază-27* (text compozitorul) precum și *Erou între eroii României* (N. Dolîngă) pentru soliști, cor mixt și orchestră de Sava Ilin. ● În sala Liceului de Artă „Ion Vidu" a avut loc un concert omagial dedicat lui Nicolae Ursu la care și-au dat concursul : Corul Filarmonicii „Banatul", Corul Clubului CFR și Corul de elevi ai liceului, iar muzicologul Doru Murgu a evocat figura compozitorului. Un șir de diapozitive prezentate de prof. Victor Andrei au întregit manifestarea.

Damian VULPE

CONSTANȚA

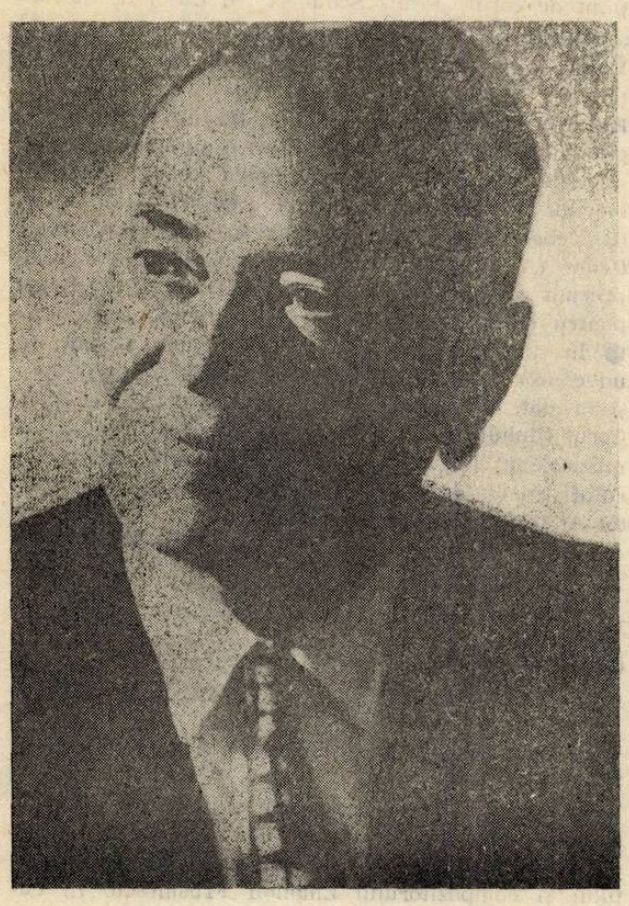
Biografii culturale constănțene este manifestarea sub egida căreia orașul respectiv își serbează fii spirituali, așa cum s-a întîmplat și cu recenta seară omagială găzduită de Muzeul de artă din localitate, ce a fost dedicată profesorului, dirijorului, folcloristului și compozitorului **Emanoil Frusinescu.** În cuvîntul lor, atît conferențiarul universitar Dragoș Alexandrescu, președintele Cenaclului muzical, cît și ceilalți vorbitori : Dem. Diaconescu, Cristache Fieraru, Florica Popescu și Costin Antonescu, susținători ai vieții muzicale constănțene, au făcut succinte prezentări ale activității sărbătoritului, desfășurată ca profesor în cadrul Școlii populare de artă, ca îndrumător artistic al Casei de creație din localitate, ca îndrumător al diverselor formații artistice de amatori, preocupare care i-a adus și numeroase premii atît în țară, în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", cît și peste hotare. A urmat un concert coral susținut de 3 formații feminine din județ, cu lucrări din creația compozitorului sărbătorit.

Monica IONIȚA

PORTRET IOAN D. VICOL

UN VREDNIC SLUJITOR AL FRUMOSULUI

Destinul unei culturi muzicale se împlineşte cu adevărat numai atunci cînd căutarea drumurilor noi, avîntul spre complex şi inedit se-nmănunchează în chip firesc cu străduinţa de a sensibiliza publicul larg faţă de valorile consacrate, de a atrage spre cîntecul simplu şi a călăuzi în tainica împărăţie



a frumosului cele mai fragede vîrste. Împlinirii acestui destin i-au dăruit experienţa, talentul, puterea lor de muncă multe generaţii de muzicieni români în rîndul cărora un loc de seamă revine profesorului şi dirijorului Ioan D. Vicol.

Din perspectiva vieţii şi creaţiei noastre muzicale contemporane putem aprecia mai concludent ca oricînd faptul că aflarea propriei identităţi, afirmarea personalităţii în artă — ca de altfel în toate domeniile creativităţii umane — implică necondiţionat noblețea aspiraţiilor, voinţa de a sluji idealurile generoase. Artistul şi pedagogul Ioan D. Vicol şi-a descoperit vocaţia sa militînd cu pasiune, cu simplitate şi firesc pentru educaţia muzicală a elevilor de liceu şi de şcoală normală, pentru edificarea marelui public cu mijloacele artei cîntului, ale artei corale, ale poeziei şi spectacolului dramatic de largă audienţă.

Dacă acest demers era în trecut aproape numai expresia convingerilor şi pasiunilor atîtor „oameni de bine", în anii culturii socialiste principiul educaţiei artistice a devenit un program desfăşurat la scara naţiunii promovînd în acest demers toate energiile şi talentele creatoare, interpretative, pedagogice.

Am avut privilegiul, dat în fond de modesta situaţie rezervată cîndva şcolii normale de învăţători, de a fi studiat cu profesorul de muzică Ioan D. Vicol şi cred că exprim convingerea a sute şi sute de normalişti care i-au fost ucenici la Buzău sau în alte oraşe, spunînd că manualele elaborate de dascălul nostru pentru tot ciclul şcolar — distinse cu Premiul Academiei Române — ca şi chipul în care artistul-pedagog ne preda disciplina muzicii, arta cîntării vocale şi corale, ne fascina lăsînd, acolo unde locul era fertil, sămînţa să-ncolţească şi să dea rod înmiit, cum este cazul de pildă cu dirijorul şi compozitorul Marin Constantin. Arta desăvîrşită a lui I. D. Vicol constă în transfigurarea ştiinţei muzicii, începînd cu fonemele sale elementare, în momente de puternică efuziune, de profundă vibraţie emoţională, de elevată trăire intelectuală chiar atunci cînd subiectul cîntat în piesele compuse de el pentru propriile manuale aparţinea universului candid, poezia şi muzica — întotdeauna originale — concurînd într-un sincretism fericit hărăzit să facă frumosul o poartă a înţelegerii şi înţelepciunea o cale spre frumos. Înclinată spre lirismul de nobilă reverberaţie, în care natura românească sălăşluia tainic, învestită cu duhul moldovenesc al strămoşului Creangă, opera scrisă şi profesată de Ioan D. Vicol vine din adîncul fiinţei acestui popor care îşi cîntă bucuria pentru a învinge furtunile.

L-am regăsit apoi, peste ani, pe maestru comunicîndu-ne ca profesor şi decan la Conservatorul bucureştean, ca autor al unor cărţi de sinteză didactică şi interpretativă, cum să redăm prin muzică *Lumini şi umbre*, raport antinomic înscris ca titlu la cartea sa autobiografică, o operă emoţionantă, plină de pitoresc şi de savoare.

Astăzi, cînd anii impun discernămînt şi selectivitate, cînd timpul filtrează trăirile dintîi, reîncerc o desfătare pură sădită-n suflet de dascălul de frumos Ioan D. Vicol, care-l ţine mereu tînăr, care ne ţine mereu tineri...

Vasile TOMESCU

★

Drumul artistic al lui Ioan D. Vicol se aseamănă întru totul celui al unor muzicieni români (Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Constantin Baciu, Gavril

Galinescu ș.a.) și oameni de cultură, care pornesc din sănătoasa lume țărănească, pentru a urca prin muncă și dăruire în lumea acelor educatori care-și depășesc atribuțiile concrete devenind adevărați creatori de școală. Profesorul Ioan D. Vicol își poate scrie cu majuscule titlul de profesor, munca sa desfășurată pe parcursul anilor ce depășesc o jumătate de secol, lăsînd urme consemnabile sau ușor de depistat în mișcarea noastră muzicală.

Sigur că ar fi interesant de realizat o listă exhaustivă a tuturor muzicienilor în activitatea cărora s-a manifestat înrîurirea lui Ion D. Vicol. Dar aceasta este foarte greu de realizat. Vom încerca să menționăm doar cîțiva din foștii lui elevi în anii de Conservator : Stelian Olariu — dirijorul corului Operei Române din București, Petre Crăciun, Constantin Romașcanu, Iovan Miclea, Silvia Secrieru — profesori în cadrul catedrei de Dirijat cor a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Elena Vicică — dirijoare a corului de copii al Radiotelevizіunii Române, dr. Petre Brâncuși — directorul Operei Române, dr. Mihai Cozmei, Vasile Spătărelu și Anton Zeman — profesori ai Conservatorului „George Enescu" din Iași, Boris Cobasnian, Acel Ervin etc.

Ascensiunea muzicală a lui Ion D. Vicol, rememorată cu multă poezie, cu mult simț umoristic în volumul *Lumini și umbre* (1978) la împlinirea frumoasei vîrste de 80 de ani, începe încă din satul Țuțcani din apropierea Bîrladului, unde a văzut lumina zilei dincolo de pragul secolului nostru, la 22 februarie 1898. Aici în lumea satului, în cea mai fericită perioadă a vieții sale trebuie căutate primele atracții ale muzicii : „Cîntam pentru mine așa cum cîntă păsările grădinii și ale codrului, din frunză, din țuvlică, din fluier. Cîntam la clăcile din nopțile de iarnă, ca să fiu în rînd cu surorile mele, care toate cîntau frumos, cîntam la școală".

Anii petrecuți în școala normală de la Bîrlad vor confirma în persoana tînărului de la Țuțcani nebănuite virtuți pedagogice și un real talent artistic, remarcate și de D. G. Kiriac care inspectase școala. Dragostea pentru muzică moștenită de la părinții săi, țărani, este amplificată mai ales în urma contactului cu Vasile, fratele lui Teodor Teodorescu, venit profesor la Bîrlad după ce funcționase temporar și la Conservatorul din Iași. Încă din școala normală se relevă cel puțin trei direcții ale viitoarei personalități ale lui Ion D. Vicol : munca didactică, activitatea teatrală și activitatea dirijorală, toate reunite de calitățile unui excepțional organizator. Pentru muzică, hotărîtoare sînt întîlnirile cu Vasile Teodorescu și cu D. G. Kiriac, cărora se va adăuga contactul cu arta interpretativă a marelui Enescu, poposit în apostolatul său artistic și în orășelul tutovean. Totodată, școala normală și apoi munca de învățător desfășurată și în anii studiilor superioare muzicale îi vor înlesni abordarea de pe un plan înalt a psihologiei muzicale cu spectrul lor larg ce se extinde de la copiii de vîrstă școlară și oamenii simpli pînă la viitorii învățători și profesori de muzică, modelatori ai personalității umane.

Chemarea spre artă este așa de puternică încît tînărul învățător simte nevoia perfecționării sale, în ciuda faptului că mijloacele materiale nu-i sînt favorabile. Încurajarea lui State Dragomir, profesor la Conservatorul din Iași, care-l cunoaște în mișcarea teatrală din satele bîrlădene, de a urma arta dramatică, îl aduce la București. Reîntîlnirea cu profesorul D. G. Kiriac este hotărîtoare pentru înscrierea la Conservatorul bucureștean, dar nu la secția de artă dramatică, ci la muzică și direct în anul al II-lea. Apropierea de D. G. Kiriac, muzicianul preocupat de educația muzicală a poporului nostru în spiritul tradițiilor sale seculare și de consolidare a școlii componistice și interpretative românești, în strînsă legătură cu arta populară, vor pecetlui afinitățile celor doi muzicieni reprezentînd două generații ale muzicii românești. Contactul cu faimoasa corală *Carmen*, în cataloagele căreia a rămas și numele tenorului Ion D. Vicol, va contribui la progresul pregătirii profesionale a viitorului creator de școală dirijorală. În formarea sa ca muzician la Conservatorul din București (1921—1924) se vor adăuga lui D. G. Kiriac, Alfonoso Castaldi (armonie), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii), Ștefan Popescu (cor) etc.

Solida pregătire profesională și de cultură generală a lui Ion D. Vicol îi vor conferi acea prestanță dublată de un simț pedagogic înnăscut și vor face din el unul din cei mai recunoscuți reprezentanți ai pedagogiei muzicale și a artei dirijorale, ambele înregistrînd mai multe etape ale unui lung proces de perfecționare continuă, sincronizat cu urcarea treptelor templului de afirmare a activității sale : profesor de muzică la Cetatea Albă (1924—1925), la școala normală din Tg. Mureș (1925—1929), la școala normală din București (1929—1934), la școala normală din Buzău (1934—1944) la liceul „Gh. Șincai" și „Școala superioară C.F.R." din București și apoi la „Așezămintele pentru cultura poporului român" (1944—1947), conferențiar la catedra de Dirijat cor și decan al Facultății de muzică din cadrul *Institutului de artă* din Iași (1949—1950), profesor și decan al Facultății de canto și instrumente și apoi al celei teoretice din cadrul *Conservatorului „Ciprian Porumbescu"* din București, șef al catedrei de dirijat cor din aceeași instituție (1955—1968) și paralel, din 1961 șeful catedrei de muzică din cadrul *Institutului pedagogic* de 3 ani din București.

Întreaga sa activitate pedagogică, desfășurată pe mai multe planuri, evoluează sub dorința îndepli-

nirii dezideratelor formulate de D. G. Kiriac în urmă cu 60 de ani : „Școala are nevoie de cîntece școlare potrivite cu cîntarea noastră românească, cu limba și poezia noastră, cu subiecte din viața școlarului nos-

Alfonso Castaldi împreună cu absolvenții cursului său I. D. Vicol ; rîndul de sus al cincilea de la stînga.

tru, a naturii noastre, a felului nostru de a fi și de a trăi. (...) Trebuiesc cîntece speciale (și versuri chiar) pentru grădini de copii, școli primare, gimnazii, licee, școli seminare, școli profesionale și de meserii și în sfîrșit pentru cursurile de adulți... Copiii români trebuie să cînte poezia țării și nea-

D. G. Kiriac împreună cu absolvenții cursului său, I.D. Vicol, al doilea — rîndul din mijloc.

mului lor : munții noștri, cîmpia noastră, rîurile noastre, graiul nostru, avuția noastră, obiceiurile scumpe, patria noastră, idealul nostru".

Această muncă complexă a tînărului ucenic al lui D. G. Kiriac cuprinde activitatea educativă propriuzisă în care are în vedere aceste stringente necesități, activitatea de alcătuire de manuale școlare și de manuale de alfabetizare muzicală. În prima categorie intră manualele sale premiate de Academia Română : *Carte de cîntece și învățături muzicale pentru clasa I a tuturor școalelor secundare de băieți și fete*, București, 1938, reeditată în 1940 și 1942, *Carte de cîntece și învățături muzicale pentru clasa a II-a...*, București, 1938, reeditată în 1940, *Carte de cîntece și învățături muzicale pentru clasa a III-a...*, București, 1939, *Carte de cîntări și învățături muzicale pentru clasa I a gimnaziului unic*, București, Editura Cugetarea, 1946, reeditată în 1947, *Carte de cîntări și învățături muzicale pentru clasa a II-a...*, București, 1946, reeditată în 1947 de Editura Georgescu Delafras, *Carte de cîntări și învățături muzicale pentru clasa a III-a a tuturor școalelor de băieți și fete*, București, Editura Cugetarea, 1946, *Carte de cîntece și învățături muzicale pentru clasa a III-a a gimnaziului unic*, București, Editura Georgescu Delafras, 1947.

Din cea de-a doua categorie fac parte cele două volume : *Cîntăm pe note*, București, Editura muzicală, 1960, reeditat în 1967 și *Cîntăm și învățăm*, București, Editura muzicală, 1962, a căror accesibilitate și organică legătură a teoriei cu practica le conferă unicitate în pedagogia muzicală românească dacă nu și în cea europeană. Merită a fi amintite măcar două dintre noutățile introduse în aceste manuale : cîntecele ghicitoare și rezolvarea problemelor metroritmice ale melodiei în strînsă legătură și dependență de metrica literară — problemă ce va apare pe un alt plan și în lucrările sale teoretice de dirijat coral. Ideile forță care domină manualele sale sînt valabile și astăzi : rolul prioritar al cîntecului patriotic în educarea morală și patriotică a tineretului ; ora de educație muzicală să fie dominată de practică, de cîntec, din care trebuie desprinse noile cunoștințe teoretice și în care trebuie reintegrate ; ora de muzică să fie o oră de adevărată desfătare sufletească și să înlesnească înțelegerea acestei minunate arte îndrăgită de copii și de maturi.

Valoarea nealterabilă a textelor poetice ale unor cîntece simple cu scop pur didactic fac mereu actuale manualele lui Ion D. Vicol. Principiul de bază al educatorului este rezumat aforistic : „Nu orice licărire anunță o comoară, nu orice cenușă arată un vulcan stins și nu orice tăcere este semnul negațiunii, a imperfecțiunii, a imposibilului" și el ar trebui scris în cancelariile tuturor școlilor. Prin toată munca sa, prin tot ceea ce a realizat profesorul Vicol a contribuit la ridicarea muzicii ca obiect de învățămînt și ca mijloc de educație, pentru reconsiderarea profesorului de muzică în școală și în societate.

Cea de a doua latură a muncii desfășurate de Ioan D. Vicol este cea interpretativă : actoricească, regizorală, dirijorală și de creștere a unor noi și valoroși dirijori. În general este mai puțin cunoscută activitatea teatrală a muzicianului, activitatea remarcată și apreciată între alții de State Dragomir și Mircea Ștefănescu. Ion D. Vicol reînvie activitatea artistică din școlile prin care a trecut iar acestea devin adevărate modele pentru altele. El însuși scrie — aidoma lui Timotei Cipariu sau Iosif Vulcan o serie de piese de teatru în acest scop : *Focul*, piesă străjerească în 3 acte și 5 tablouri, București, 1939 ; *Valuri cu noroc*, comedie într-un act, *În vacanță* și *Călătorie în Egipt*, toate trei apărute în colecția *Cartea satului* a *Fundației pentru Cultura Poporului*. La sfîrșitul celor trei piese ale volumului, regizorul și actorul Ion Vicol inserează *Îndrumări pentru buna reprezentare a pieselor*, cuprinzînd indicații de regie, schițele de decor și chiar partiturile cîntecelor fo-

losite. Se adaugă piesele jucate cu mult succes de viitorii învățători și de alți tineri iubitori de teatru care nu au văzut lumina tiparului : *Cîte mori sînt pe Buzău, Familia Fănescu, Aparatul Gardon, Chemarea flăcărilor* etc.

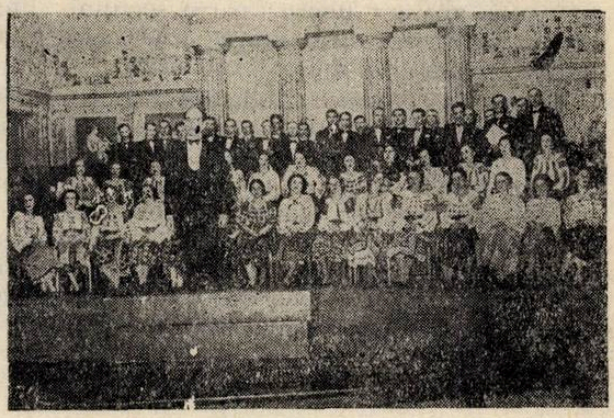
Activitatea dirijorală l-a situat pe Ion D. Vicol în fruntea mișcării artistice din centrele unde a funcționat : Tg. Mureș, Buzău, Iași, București, formațiile sale corale impunîndu-se rapid în viața culturală a țării. Numele său este legat de activitatea societății corale *Carmen*, *Cîntarea României* (unde apare ca dirijor alături de Marcel Botez) și de filiala acestuia din Buzău, a corului Conservatorului din Iași și din București, a corului *Gavriil Musicescu* din Iași. Dirijorul este prezent și pe scenele improvizate ale satelor bîrlădene, mureșene și buzoiene dar și pe podiumul Ateneului.

Solidar cu deviza societății *Carmen* „să cîntăm cu voie bună / doina noastră cea străbună" conducătorul de cor Ion D. Vicol promovează în repertoriul său lucrări semnate de Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, D. G. Kiriac, Gh. Cucu, Al. Zirra, Constantin Baciu, Mihail Jora, George Enescu, I. Vorobchievici, T. Popovici, Martian Negrea, Sabin Drăgoi, A. Bena, Iacob Mureșianu, T. Flondor, E. Mezzetti, A. Castaldi, Ioan D. Chirescu, Ion Croitoru, C. Bohociu, G. Galinescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Achim Stoia, Al. Pașcanu, Constantin Palade, Radu Paladi, D. D. Botez, Sigismund Toduță, N. Oancea, Zeno Vancea, Vinicius Grefiens, Tudor Jarda, N. Ursu, Mircea Neagu ș.a. Despre viața și activitatea unora dintre aceste ilustre figuri ale muzicii corale românești va vorbi în diferite conferințe și emisiuni radiofonice sau va scrie în diferite reviste.

Împreună cu D. D. Botez înființează secția de Dirijat cor din cadrul Conservatorului din București, unde a crescut o adevărată pleiadă de tineri dirijori.

Simțind nevoile mișcării artistice de amatori din țara noastră, elaborează, împreună cu Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru și Ioan Marian, lucrarea destinată dirijorilor amatori și publicată în 1955 de Casa Centrală a Creației Populare, *Dirijorul de cor*. Din cele 11 teme Ion D. Vicol dezvoltă 4 : cap. III — *Organizarea unui cor ;* cap. VII — *Despre repetiții ;* cap. XI — *Concerte și festivaluri ;* cap. X — *Despre interpretare*. Această din urmă problemă va reveni mereu în preocupările maestrului, în concepția sa a interpreta înseamnă „a cunoaște conținutul unei opere de reală valoare artistică, a-l însuși, a-l simți, a-i sesiza sensul creator și a-l transmite ascultătorilor", o piesă corală fiind „o ființă superioară, cu vrere și atitudine proprie, puls de viață propriu, afectivitate completă". Autentică profesiune de credință, aceste rînduri constituie sinteza unei îndelungate experiențe.

Despre interpretare va vorbi conferențiarul Ion D. Vicol în cadrul dezbaterilor sesiunii științifice a Conservatorului bucureștean sau în fața profesorilor și studenților Conservatorului din Moscova și va scrie din nou în revista *Muzica* din 1968 (nr. 3, din luna martie), după ce în 1964—1966 (nr. 5—6 din mai-iunie 1964 și nr. 2 din februarie 1966) publicase *Dirijorul și dezvoltarea cîntului coral* (în nr. 10, octombrie din 1966), materiale destinate a veni „în ajutorul mișcării muzicale de amatori". În sesiunea științifică a cadrelor didactice din Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București din mai 1967 revine, în cadrul tematicii generale a sesiunii, asupra unui aspect nou al temei : *Național și universal în arta dirijatului de cor* (comunicare publicată în vol. *Național și universal în muzică*, editat de Conservatorul bucureștean în 1967, p. 171—180). Într-un ciclu radiofonic din 1970, redifuzat la scurt timp, dirijorul



Societatea corală „Cîntarea României" — Secția Buzău, înființată și dirijată de I. D. Vicol.

Vicol își va exprima și sub această formă experiența sa în acest domeniu.

Dacă rezultatele celor două componente de bază ale activității muzicianului sînt greu de despărțit pentru a fi puse pe talere separate pentru a putea fi cîntărite separat, autorul lor declară că „satisfacțiile de durată" i le-a oferit învățămîntul : „Ca dirijor săvîrșești desigur un act de creație, dar slujești gîndurile și vrerea compozitorului. Ca profesor însă, aprinzi flăcările fără stingere ale propriilor gînduri, ale propriilor vreri creatoare. Este lucru greu dar cît de sublim să compui și să dirijezi marea simfonie a sufletelor, a caracterelor, a inimilor".

De-a lungul timpului, semnele aprecierii publicului și a specialiștilor n-au întîrziat să se arate. Cronicile elogioase, cuvintele frumoase la adresa muncii sale interpretative au fost dublate de recunoașterile oficiale : *Răsplata Muncii*, pentru 25 de ani în serviciul statului, *Premiul Academiei Române* (1941), *Ordinul Muncii cl. III* (1955), *Profesor emerit* (1965), medalia *„A 50-a aniversare a P.C.R."* (1971), medalia *„25 de ani de la proclamarea Republicii"* (1972).

„Exemplul unei constante tinereți" — cum îl consideră, pe bună dreptate, Alexandru Pașcanu —, „unul din rarii dascăli de muzică" — cum l-a caracterizat Nicolae Lungu — Ion D. Vicol a ajuns în culmea ascensiunii sale, dar — citățm din nou pe Alexandru Pașcanu — „nu a folosit ascensorul, ci a urcat treaptă cu treaptă, așa cum se intonează gama din ale cărei sunete îți vei constitui mai tîrziu melodia și imnul unei vieți întregi. Acum, de pe înălțimile ascensiunii profesionale, ale masivului experienței, la ora înțelepciunii, se văd peisajele însorite și largi într-o perspectivă calmă și cuprinzătoare pînă hăt, departe".

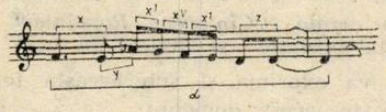
Vasile VASILE

VALENTIN TIMARU: CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Cristina Monica BOTA

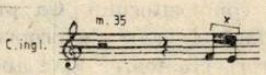
Terminat în decembrie 1976, *Concertul pentru vioară și orchestră* de V. Timaru dezvoltă compozițional diferitele fațete sonore ale bocetului „Mînce-te focu, 'pămîntu' ", încadrate în tipare aparent libere : patru secțiuni, diferite ca tempo și structurare interioară, dar unitare ca material muzical intrinsec.

Partea I, *Lamento* (Andante) debutează cu o pedală ritmică pe „re" ce pulsează în pătrimile timpanilor, fiind întărită, de pizzicato-ul corzilor grave și de jocul cromatic al dublu sensibilelor cornilor. Impresia creată este cea de „adînc", de „hău", din care, treptat, iau naștere — din centrul orchestrei (viole, viori, în registrul grav) — celulele generatoare ale bocetului, cu un pronunțat caracter depresiv :

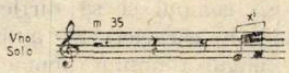


Pe întreg parcursul primei secțiuni ,ca, de altfel, a întregului concert), cele trei celule vor apare în diferite ipostaze :

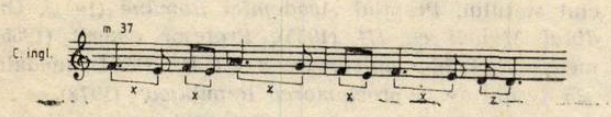
diminuare



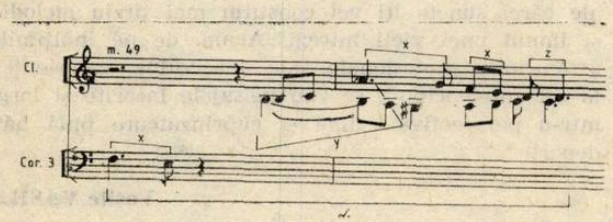
inversare
și diminuare



repetare aceleiași celule :



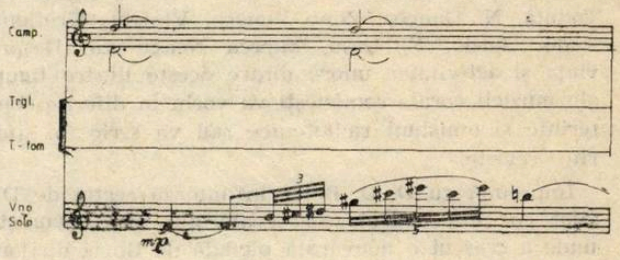
dispunere a motivului la două grupe de instrumente :

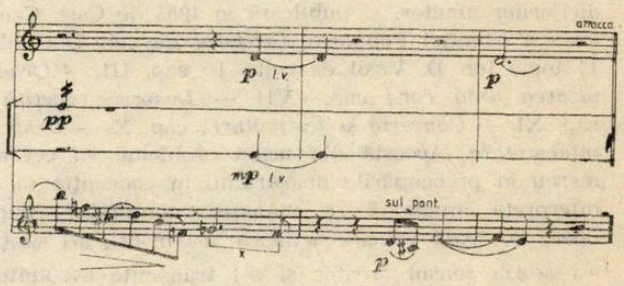


Vioara solistă își încheagă discursul din același registru grav amintit anterior, găsindu-și un „modus vivendi" fie prin accelerări „ornamentale", fie prin ralentări de esența isoanelor sau de cea a adiacențelor heterofonice.

Gîndit organic în orchestră, instrumentul solist cunoaște și momente de dialogare cu tutti-ul, realizîndu-se astfel concepția genului concertant.

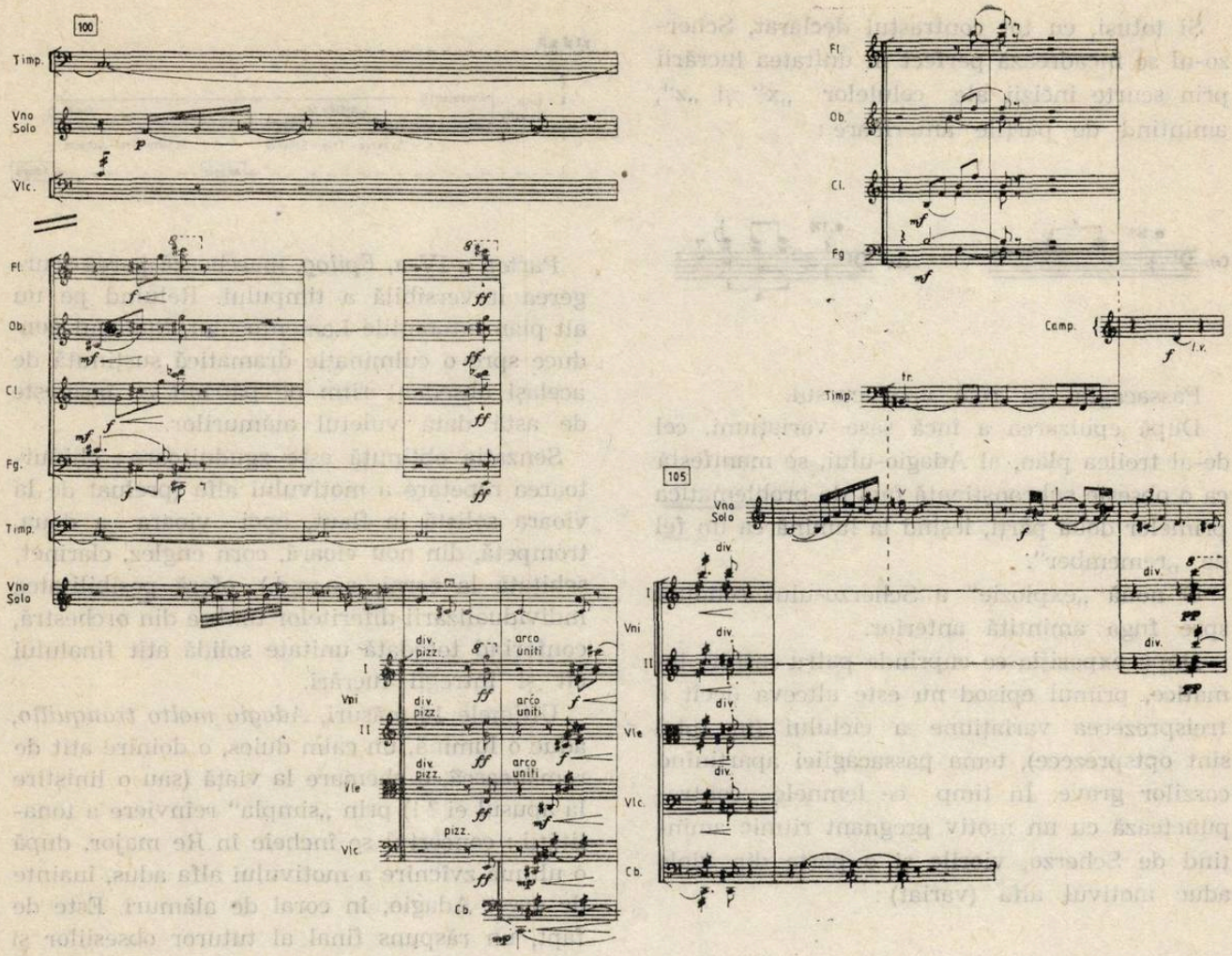
Treptat, discursul melodic se „aerează" spre un dialog între vioara solistă și corn englez, al cărui timbru sumbru se amplifică apoi în coralul corzilor surdinate, pentru a se stinge prin corni în bouché, clarinete, clarinet bas. Vioara solo rămîne într-o turnură melodică indecisă, discret susținută prin niște pete de percuție (clopote, trg., tam-tam).





Indicația „attacca" ce apare la sfîrșitul „Lamento"-ului subliniază imponderabilitatea în care acesta rămîne, „suspense"-ul, nevoia imperioasă de a se da un răspuns incertitudinii, cele trei secțiuni care îi urmează fiind tot atîtea posibile deschideri spre o soluție finală.

Moderato poco rubato, partea a II-a, *Melopee* încearcă o relativă stabilizare a discursului muzical în orizontul unor neliniști meditative, într-o veritabilă gradație a tempo-ului.



Motivul alfa își urmează firul ideatic început în prima secțiune, realizîndu-se astfel unitatea în conținut ce se menține pe tot parcursul lucrării.

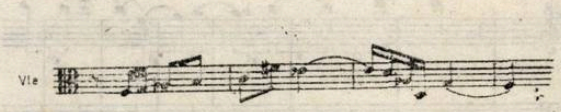
Partea a III-a, *Variațiuni* (Allegro vivace) constituie centrul de greutate al întregii lucrări, fiind gîndită pe trei planuri distincte ce se intersectează.

Primul plan este cel al unei Passacaglii care evoluează spre o fugă.

Al doilea — un Scherzo ce alternează cu Trio-ul său, iar cel de-al treilea este cel al unui Adagio care crește din suspensiile *Lamento*-ului și *Melopeei* precedente.

Passacaglia, care-și urmează drumul său în ipostaze simetrice de ascendență și descendență (tema și inversarea ei, „flux și reflux"), culminează cu o Fugă ce-și are suportul tematic în Passacaglie.

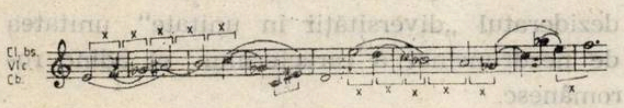
Tema Fugii :

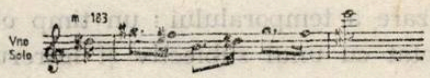


Variațiunile, pe ostinato-ul introdus de Passcaglie rămîn în Fugă ca material al episoadelor, articulînd astfel o continuitate firească.

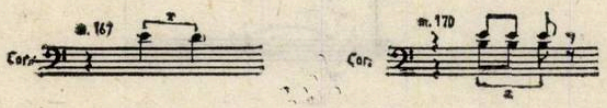
Al doilea plan, cel al Scherzo-ului intersectează de două ori passacaglia, aducînd o melodie săltăreață, bazată pe cvarte mărite, realizîndu-se astfel un contrast necesar prin creionarea unei lumi cu iz grotesc.

Trio-ul aduce o liniștire aparentă, pentru ca tema Scherzo-ului să izbucnească apoi cu mai multă pregnanță :





Şi totuşi, cu tot contrastul declarat, Scherzo-ul se încadrează perfect în unitatea lucrării prin scurte incizii ale celulelor „x" şi „z", amintind de părţile anterioare :

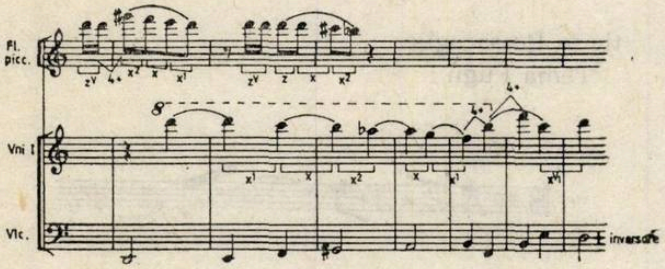


Passacaglia îşi reia apoi cursul.

După epuizarea a încă şase variaţiuni, cel de-al treilea plan, al Adagio-ului, se manifestă ca o obsesie subconştientă faţă de problematica primelor două părţi, ieşind la lumină ca un fel de „remember".

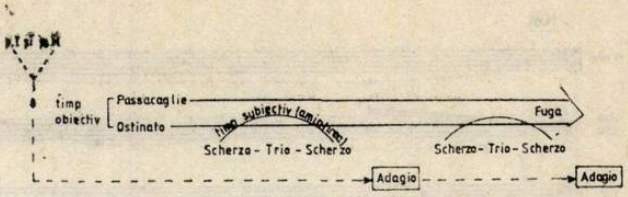
O nouă „explozie" a Scherzo-ului conduce spre fuga amintită anterior.

După expoziţia ce cuprinde patru intrări tematice, primul episod nu este altceva decît a treisprezecea variaţiune a ciclului (în total sînt optsprezece), tema passacagliei aparţinînd corzilor grave. În timp ce lemnele contrapunctează cu un motiv pregnant ritmic amintind de Scherzo, viorile şi o parte din viole aduc motivul alfa (variat) :



Se constituie astfel un prim moment de sinteză în cadrul acestei a treia părţi, dar şi în ansamblul lucrării, asigurîndu-i unitatea. O repriză mediană şi încă un episod conduc înspre repriza finală, construită pe un stretto uriaş, ce angajează mai întîi corzile, pentru a „moli̇psi" mai apoi întregul aparat orchestral. Revine Adagio-ul, „obsesia", care pregăteşte *Epilogul*.

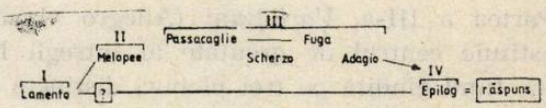
Dacă ar fi să realizăm o schemă a acestei a treia secţiuni, ea ar fi de fapt o încercare de spaţializare a temporalului : un timp obiectiv, intersectat cu unul subiectiv şi întrerupt din loc în loc de „atemporalul" „obsesiei" :



Partea a IV-a, *Epilog*, marchează parcă scurgerea ireversibilă a timpului. Reluînd pe un alt plan intonaţiile Lamento-ului, Epilogul conduce spre o culminaţie dramatică susţinută de acelaşi obsedant ritm de pătrimi ce însoţeşte de astă dată vuietul alămurilor.

Senzaţia obţinută este zguduitoare : chinuitoarea repetare a motivului alfa (preluat de la vioara solistă la flaut, apoi vioara a doua, trompetă, din nou vioară, corn englez, clarinet, schiţată la corni, ş.a.m.d.), oferă posibilitatea individualizării diferitelor timbre din orchestră, conferind totodată unitate solidă atît finalului cît şi întregii lucrări.

Ultimele 16 măsuri, *Adagio molto tranquillo*, aduc o lumină, un calm duios, o doinire atît de românească, o chemare la viaţă (sau o liniştire la apusul ei ? !) prin „simpla" reînviere a tonalităţii : concertul se încheie în Re major, după o ultimă zvîcnire a motivului alfa adus, înainte de acest Adagio, în coral de alămuri. Este de fapt, un răspuns final al tuturor obsesiilor şi a deschiderii Lamento-ului. Toate Adagio-urile anterioare nu fac altceva decît să pregătească Adagio-ul final.



Pornind de la Lamento-ul părţii I, Concertul pentru vioară şi orchestră de V. Timaru (putînd fi pe drept cuvînt numit „simfonie concertantă", căci vioara solistă face parte integrantă din orchestră) realizează prin forma în care e adus materialul sonor, acea spaţializare a temporalităţii care, pe plan filozofic, poate fi interpretată drept curba vieţii, cu eterna întrebare a destinului, ce-şi va găsi în luminozitatea finalului firescul său răspuns.

În ceea ce priveşte conţinutul, el realizează dezideratul „diversităţii în unitate", unitatea de nezdruncinat a caracterului ei adînc ro-românesc.

CONSERVATORUL „GEORGE ENESCU" DIN IAȘI LA 125 DE ANI

Încă de la începutul anului 1985, la Conservatorul „George Enescu" s-au desfășurat manifestările omagiale ; lună de lună am participat la recitaluri, concerte, vernisaje de expoziții și spectacole care au antrenat numeroși interpreți și artiști plasticieni, un public viu interesat de evoluția tinerelor talente. Într-o consemnare retrospectivă asupra perioadei de aproape un an, care a stat — la Iași — — sub semnul sărbătoririi primelor noastre școli de muzică, de teatru și de pictură, se impune *permanența* celor trei direcții de învățămînt artistic. Astfel, programul manifestărilor din lunile ianuarie-iulie a subliniat continuitatea în aspirații a generațiilor care s-au pregătit la Iași în cei 25 de ani de la reînființarea Conservatorului ; am reîntîlnit foști studenți, acum unanim apreciați ca interpreți (Mihaela Agachi, Gabriela Marcovici, Adriana Severin, Alexandru Moroșanu, Dumitru Sîpcu ș.a.) ; ne-am putut bucura de evoluția soliștilor tineri dar bine cunoscuți (Adriana Bera, Gheorghe Mărgineanu), sau a celor aflați la începuturile afirmării (Alma-Iulia Năstase, Magdalena Manasi, Anuș Cividian) ; am admirat statornica dăruire pentru muzică a unor valoroase cupluri camerale, mai vechi (Maria-Jana Stoia — Steluța Diamant-Dumea, Alexandru Moroșanu-Tatiana Moroșanu, Mihaela Agachi-Ioan Welt) și mai noi (Dumitru Sîpcu-Vasile Tarnavschi, Cristian Pintilie-Ivonne Piedemonte) ; ne-am delectat cu formații camerale constituite din studenții de odinioară („Concentus Musicus" cu Ecaterina Zărnescu, Nicolae Tudor, Doru Cepreagă, Mircea Șuvăială, Ștefan Zărnescu). Manifestările muzicale din prima parte a anului au culminat cu concertul vocal-instrumental susținut în mai, la București — sala Ateneului R.S.R., cînd conservatorul ieșean a fost reprezentat prin orchestra dirijată de lect. univ. Corneliu Calistru, cu participarea solistică a lect. univ. Dumitru Sîpcu și a studenților Liliana Golescu, Andréea Lory, Marius Varvaroi, Liviu Bocșan, Florin Melinte, Petrea Gîscă ș.a. Tot ca manifestare de vîrf, în cadrul „Vacanțelor muzicale de la Piatra-Neamț" din luna iulie, premiera comediei muzicale *Prețioasele ridicole* de Vasile Spătărelu, pe un libret de Anda și Dimitrie Tăbăcaru după Molière, a relevat atît lucrarea, care sîntem convinși că va ocupa un loc distinct în creația contemporană de gen, cît și forțele interpretative ale tinerilor aflați pe afiș.

Atmosfera sărbătorească, pregătită pînă în octombrie cînd s-a desfășurat de fapt jubileul, s-a amplificat și prin expoziții studențești de pictură și de grafică. Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale" s-a înscris cu două spectacole prezentate la Teatrul Național și la C.C.T.S. Iași, în luna septembrie. Este de reținut că prin premiera cu *Prețioasele ridicole* și prin contribuția invitaților bucureșteni, sărbătorirea organizată de Conservatorul „George Enescu" a intenționat și a reușit să evoce modelul începuturilor, chiar dacă institutul ieșean nu are astăzi o facultate de Artă dramatică ; faptul a fost subliniat de Prof. univ. Virgil Brădățeanu, la sesiunea de comunicări din 23 octombrie, cum a mai reieșit atunci, și din alte participări la discuție pe tema învățămîntului artistic românesc. S-a apreciat că sărbătorirea celor 125 de ani a căpătat dimensiunile unui eveniment cultural de importanță națională. Aceasta s-a putut realiza datorită sprijinului acordat de către organele centrale și locale de partid și de stat care au înzestrat Conservatorul din Iași cu edificiul actual, o clădire potrivită procesului de învățămînt și practicii artistice a studenților. Inaugurarea frumoasei săli a „Coloanelor" s-a făcut la Adunarea festivă din 12 octombrie ; au fost prezenți tovarășii Ion Teoreanu, ministrul Învățămîntului și Culturii, și Vasile Cătuneanu, inspector general în același minister, reprezentanți ai conducerii locale, rectorii institutelor ieșene de învățămînt superior, alți invitați. Vorbind despre importanța momentului, Prof. univ. Dan Hatmanu — rectorul Conservatorului, Conf. univ. Vasile Spătărelu — decanul Facultății de Muzică și Arte plastice, Prof. univ. George Pascu, Conf. univ. dr. Mihai Cozmei și alții, au exprimat atașamentul pentru înaltul institut de învățămînt artistic de la Iași, unde se pregătesc noile generații. Concertul care a urmat adunării festive, susținut cu concursul orchestrei Filarmonicii „Moldova" sub conducerea lui Ion Baciu, a început cu *Concerto grosso Nr. 1* de Gavriil Musicescu, prelucrat de Viorel Munteanu, o simbolică aplecare a compozitorului de azi asupra patrimoniului clasic românesc, și s-a încheiat cu *Uvertura „Academica"* de Brahms. Profesorul Mircea Dan Răducanu a interpretat *Concertul în re minor pentru pian și orchestră, K.W. 466* de W. A. Mozart, iar violoncelistii Alexandru Moroșanu și recent absolventa Magdalena Manasi, *Concertul pentru două violoncele și orchestră* de G. Fr. Händel.

Dintre manifestările camerale, se cuvine o notă aparte recitalului Franck-Enescu, prezentat de studentul violonist Constantin Gîlicel și de pianista Gabriela Marcovici.

Dumitru Sîpcu a apărut de două ori în cadrul Concertelor absolvenților : cu pianiștii Vasile Tarnavschi și cu Adriana Bera.

Recitalurile invitaților din Cluj și din București au adus o nuanță aparte în impresia generală pe care ne-au lăsat-o. De la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în ordinea strălucirii interpretative, violonistul Gabriel Croitoru — cu piese de Paganini și pianista Lorena Țecu — cu Rondo-ul de C. Silvestri. Ana Iftinchi a adus inedita, la Iași, *Sonată în sol minor* de D. Cuclin, alături de *Preludiul și Fuga în la minor* de Bach-Liszt și *Sonata a III-a* de D. Kabalevshi. Tînărul compozitor George Balint s-a impus cu inspiratele sugestii fonem-sunet, bine accentuate și de baritonul Dieter Rell. Din recitalul studenților de la Conservatorul „George Dima", reținem incursiunea în cvartetul haydnian (Formația Lăcrămioara Bîndea-Sălăjean, Mia Viman, Eva Kovacs, Adrian Ciucă) ; de asemenea, cvartetul de

suflători compus din Margareta Soos, Aurora Colcer, Felician Chesbora, Dumitru Chis precum și mezzosoprana Carmen Popescu Oprișan.

Manifestările s-au încheiat în ziua de 23 octombrie cînd a avut loc sesiunea de comunicări cu tema „Învățămîntul artistic românesc și rolul lui în dezvoltarea și afirmarea culturii naționale. Realizări ale învățămîntului artistic în anii României socialiste"; în aceeași zi, un concert al orchestrei Conservatorului „George Enescu" Iași, cu colaborarea absolvenților de la Filarmonica „Moldova" și Opera Română și a elevilor de la Liceul de Artă „Octav Băncilă", dirijat de Ovidiu Bălan. Dacă simpozionul, deosebit de amplu prin numărul participărilor și prin aprofundarea variatelor subiecte propuse, a evocat activitatea de pînă acum și figurile ilustre ale fondatorilor, concertul a deschis perspectiva celor mai tineri interpreți care vor prelua tradiția școlii ieșene. Alături de studenții Liliana Golescu (pian) și Liviu Bocșan (clarinet), s-a prezentat solistc în mod cu totul satisfăcător, elevul violonist Mugurel Marcoș, din ultimul an al Liceului de Artă. Dezinvoltura, precizia, acuratețea, chiar și o anumită pregnanță în raport cu orchestra, au dus la conturarea *Variațiunilor pe teme din opera Carmen* de P. Sarasate, în linia solisticii de tradiție.

Urăm Conservatorului „George Enescu" și tuturor participanților, nu mai puțin organizatorilor „Vivat, crescat, floreat".

Paula BĂLAN

FILE DE CALENDAR

CONSTANTIN MIHAIL FANCIALI

Acțiunea inițiată de Inspectoratul General al Muzicilor Militare, în colaborare cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor de a prezenta și omagia personalitățile ce fac parte din galeria de onoare a muzicilor noastre militare, a devenit o frumoasă tradiție.

În cadrul acestei acțiuni, am avut deosebita bucurie de a sărbători pe Constantin Fanciali, vrednic muzician militar, pildă de dăruire în slujba muzicii de fanfară și un exemplu de profesionalism autentic al genului, de la a cărui naștere s-au împlinit 80 de ani de viață și peste 60 de ani de muncă neobosită închinată artei și datoriei.

În activitatea sa de dirijor, a luptat permanent pentru ridicarea prestigiului șefului de muzică și al muzicanților militari și nu a uitat că în această calitate e dator să dăruiască oamenilor frumosul, să le îmbogățească universul spiritual, să le dezvăluie comorile artei.

În acest scop, pe lîngă activitatea de dirijor și de profesor, și-a consacrat energia unei fructuoase munci creatoare, îmbogățind patrimoniul muzicii de fanfară cu o frumoasă zestre repertorială din toate genurile: marșuri, prelucrări de dansuri, potpuriuri, fantezii, suite, schițe simfonice ș.a. Dintre acestea menționăm: *Din victorii în victorii, A noastră e victoria*, marșuri; *Ațica, Hora craioveasca, Floricica, Hora de concert în Reb major* — dansuri simfonice; *Pe plajă, Pe Valea Jiului* — valsuri; *Freamăt de codru* — potpuriu național; un număr de nouă suite simfonice cuprinzînd muzică din diferite zone folclorice; *Moara din livadă* — rondo; *Concert în Sib major pentru tubă Fa* cu acompaniament de fanfară, *Concert pentru tubă Sib, Concert pentru trombon; Uvertura de promenadă* etc.

Multe din creațiile sale au fost tipărite, înregistrate la radio sau pe disc, audiate de marele public, intrate în repertoriul curent a numeroase formații.

Pe lîngă creațiile originale de fanfară a realizat numeroase orchestrații după lucrări simfonice, adaptate și transcrise cu măiestrie la posibilitățile specifice structurii sonore și expresive a fanfarei, reușind ca în variantele de fanfară să redea muzica în autenticitatea ei stilistică, să păstreze structura ei intimă, adăugîndu-i specificul muzicii de fanfară, plusul de culoare și expresie care îi este propriu. Din orchestrațiile realizate pentru fanfară menționăm: *Rapsodiile I-a și a II-a* de George Enescu, *Allegro Scherzando* din *Suita a III-a* de Ion Dumitrescu, partea I-a din *Simfonia a VII-a* de D. Sostakovici, *Șeherezada* de Rimski Korsakov, precum și o mulțime de imnuri de stat, cîntece patriotice și revoluționare, cîntece și jocuri populare etc.

Asupra creației sale destinate fanfarei, putem afirma că autorul posedă harul melodiei simple și sugestive în care integrează valențe inedite din folclorul muzical autohton.

Substanța melodică în lucrările mai dezvoltate se caracterizează prin cantabilitate, pregnanță și forță de pătrundere, iar învești mîntarea armonico-orchestrală reflectă meșteșugul și măiestria artistică a autorului în folosirea resurselor timbrale ale instrumentelor din componența fanfarei.

La baza a numeroase lucrări din creația sa stau teme de invenție proprie, concepute în spiritul melosului popular și tratate cu mijloace de expresie accesibile structurii aparatului sonor al fanfarei. În general lucrările sale au un caracter luminos, sprințar, în care alternează părți lirice, cu părți de joc, creind atmosferă de bună dispoziție și antren.

Creațiilor și orchestrațiilor destinate fanfarei li se adaugă un valoros material didactic folosit pentru studiul instrumental în Școala Militară de Muzică și la muzicile militare, din care menționăm : *Metodă pentru eufoniu* (în colaborare), *Metodă pentru trombon* vol. I și II (în colaborare), *Metodă pentru tubă Fa, Metodă pentru ansamblu de fanfară*, vol. I, II și III, care constituie unicat în literatura noastră didactică, *Caiet de studii pentru tubă Sib, Metodă pentru basfligorn*, vol. I, II și III. În ceea ce privește materialul didactic pentru studiul instrumentelor proprii fanfarei, remarcăm :

Metodele (manualele) conțin un material de studiu conceput într-o viziune accesibilă, gradată, parcurgînd o întreagă gamă de exerciții și studii tehnice de la simplu la complex. Autorul a introdus în cuprinsul metodelor capitole care să-i familiarizeze pe elevi cu intonația modală specifică folclorului muzical românesc și a unor caracteristici de ritmuri și metrică populară.

Pentru formarea deprnderilor de a cînta la instrumente, autorul folosește alternația exercițiilor de tehnică pură cu cîntece și jocuri populare, cîntece patriotice și revoluționare, fragmente selecționate din creația românească, asigurînd astfel metodelor și un pronunțat caracter românesc și educativ patriotic.

Prin creația sa, Constantin Fanciali aduce o bogată zestre la îmbogățirea patrimoniului muzical național destinat fanfarei, în care sînt oglindite sentimentele de voioșie și dragoste de viață ale poporului, de prețuire a nestematelor folclorice, precum și o substanțială contribuțit la dezvoltarea și înflorirea învățămîntului muzical-instrumental din patria noastră.

Pentru prestigioasa activitate și dragoste cu care și-a pus talentul și cunoștințele în slujba muzicii românești de fanfară și a îndeplinirii sarcinilor de serviciu, i-au fost acordate distincții, medalii și ordine ale Republicii Socialiste România.

Cu energie tinerească, la frumoasa vîrstă de 80 de ani desfășoară și azi o activitate rodnică de colaborare cu instituțiile artistice, stînd zile în șir la masa de lucru, aplecat asupra hîrtiei cu portative pentru a sluji cu aceeași pasiune și dăruire muzica.

Ion BADEA

CLARA HASKIL

În urmă cu 90 ani, se năștea la București Clara Haskil. Viața sa a fost o viață zbuciumată, un drum spinos și dureros, în care de-a lungul anilor a avut parte de multă suferință. Dar prin geniul său, ea care trăia numai prin muzică și pentru muzică, a ajuns la celebritate mondială, ultimii 10 ani fiindu-i încununați de glorie.

Din fragedă copilărie, a vădit excepționale aptitudini muzicale. Uimiți de precocitatea fetiței, D. G. Kiriac și George Stephănescu o considerau un copil minune, iar E. D. Fagure sublinia „muzicalitatea extraordinară a psihicului său". Din 1902 (de la 7 ani) studiază la Viena pianul cu prof. Richard Robert, la Academia de Muzică și Arte plastice. Chiar din același an cîntă în public, iar la 10 ani, în 1905, a dat la Viena primul său mare concert. Urmează apoi Conservatorul din Paris, ca elevă a lui Alfred Cortot și Joseph Morpain, obținînd premiul I în 1910.

Suferind de scolioză, este internată tot timpul războiului într-un sanatoriu unde a suferit un tratament foarte dur, aproape tot corpul fiindu-i imobilizat în ghips.

Relativ ameliorată, se stabilește în sudul Elveției (Vevey, Lausanne) și începe viața rătăcitoare a interpreților muzicieni, din oraș în oraș, din țară în țară, în Europa și în America, fără impresar, fără bani, fără a avea măcar un pian al său propriu, cu angajamente nesigure, dar cu prieteni devotați care au ajutat-o să răzbată peste greutățile pe care destinul i le aducea în cale.

Parteneră a lui Isaye, Enescu, Casals, Clara Haskil a cîntat sub bagheta celor mai mari dirijori ai timpului, de la Stokowsky, Ansermet, Pierre Monteux, Charles Munch, la Karayan, Markevitch, Kubelik, Fricsay, Celibidache, Georgescu, Silvestri etc. la cele mai mari festivaluri (Edinburgh, Salzburg, Prades etc.) în recital sau împreună cu cei mai străluciți interpreți ca Isaac Stern, Dinu Lipatti, Nikita Magaloff, Arthur Grumiaux, Geza Anda ș.a. care îi erau și prieteni, precum îi era și marele său admirator Charles Chaplin.

În 1940, în preajma ocupației naziste, aflîndu-se la Paris este nevoită să se refugieze la Marsilia. Nici aici nu a fost scutită de vicisitudinile soartei. În 1942, ajutată de prietenii săi francezi și elvețieni, a fost operată de o tumoare benignă la nervul optic. Apoi la o razie, este arestată de Gestapo, dar tot cu sprijinul prietenilor influenți, este din nou salvată. Datorită generozității prietenilor săi elvețieni, în 7 noiembrie 1942 sosește în Elveția, refugiată, zdruncinată, dar liberă, cu puține zile înainte ca naziștii să ocupe sudul Franței.

S-a stabilit la Vevey și și-a reluat treptat activitatea, iar din 1950 s-a înălțat deodată spre culmile cele mai înalte, devenind cea mai renumită pianistă contemporană.

Aducîndu-i un omagiu postum, Mihail Andricu spunea : „.... Tălmăcirile Clarei Haskil purtau într-adevăr pecetea concepțiilor definitive. Ascultînd-o, aveai impresia contactului direct cu marii clasici... Artistă în sensul cel mai nobil al cuvîntului, Clara Haskil își punea tot sufletul și tot talentul în slujba

muzicii, dînd un exemplu viu de ce se cuvine să fie o muziciană de calitate".

Discurile Clarei Haskil rămîn peste timp mărturii ale artei sale. Cum spunea Joseph Klemperer „ea singură și-a clădit un monument care va păstra amintirea unei mari artiste, plină de farmec și a minunatului său cînt, care va rămîne veșnic viu". La acestea se adaugă mereu și alte discuri noi, executate după benzi radio.

La 7 decembrie 1960, în urma unui accident în gara Bruxelles, inima Clarei Haskil a încetat să mai bată și lumea a devenit mai săracă, pierzînd „un izvor de emoție și de bucurie cum nu sînt multe pe lume" (Antoine Goléa). A fost înmormîntată la Paris la cimitirul Montparnasse.

Pentru perpetuarea memoriei sale, în 1961 s-a înființat la Vevey Asociația Clara Haskil, președinte fiind dl. Michel Rossier, mare prieten al Clarei Haskil, iar în 1962 numele său a fost dat unei străzi laterale casei în care a locuit. Tot în același an, în colecția „Les grands interprétes" a apărut la Geneva, Ed. Kister, volumul „Clara Haskil" de Bernard Gavoty. În 1963 s-a constituit concursul bienal „Clara Haskil", dotat cu premiu.

În 1975, la Edit. Payot-Lausanne a apărut o amplă și captivantă biografie a Clarei Haskil de Jerôme Spycket, scriitor și muzician, (traducerea în limba română se află depusă la Edit. Muzicală).

Aniversîndu-se 90 de ani de la naștere și comemorîndu-se 25 ani de la deces, în septembrie 1985, în prezența unei numeroase asistențe de personalități, muzicieni, notabilități, a fost dezvelită o placă comemorativă aplicată pe fațada imobilului din Quai Perdonnet 14. Dl. Michel Rossier a evocat viața și cariera defunctei. Pe placă este scris : „Pianista Clara Haskil, locuitoare din Vevey, născută la București în 1895, a trăit în această casă din 1951 pînă la moartea sa, în 1960". Tot ca omagiu, firma Nestlé din Vevey a editat un disc nenumerotat, cuprinzînd înregistrări ale marei pianiste din timpul vieții sale (Beethoven, Schumann), iar la Edit. Payot, a apărut „Album Clara Haskil", o adevărată biografie în imagini, autor fiind biograful său Jerôme Spycket, în condiții tehnice ireproșabile.

Între 25 august și 4 septembrie 1985 a avut loc la Vevey concursul „Clara Haskil", juriul fiind prezidat de Nikita Magaloff. Din 99 candidați înscriși, reprezentînd 28 țări, s-au prezentat 67 tineri pianiști, laureată fiind tînăra iugoslavă Natașa Velykovic, de 17 ani, cea mai tînără candidată care a obținut vreodată acest titlu.

Concertul final al laureatei (nr. 2 de Beethoven), televizat și transmis prin Euroviziune, a avut loc la Vevey, laureata fiind acompaniată de orchestra de cameră din Lausanne, dirijată de Lawrence Foster, născut în 1941 la Los Angeles, din părinți români.

Amintirea strălucitoare a Clarei Haskil va rămîne mereu vie nu numai generației noastre dar și posterității din România și din toată lumea.

Așa cum îi scria și George Georgescu în 1957 „...Reputația pe care o aveți este o mîndrie pentru fiecare român", țara noastră se poate mîndri că prin arta sa interpretativă, Clara Haskil a intrat pentru totdeauna în istoria muzicii poporului nostru".

Adriana SIMON

NICOLAE KIRCULESCU

Odată cu ultima filă din calendarul anului abia scurs, s-a stins și viața unui trubadur al vieții, cîntărețul *Căsuței cu zorele*, bardul popular al cărui destin a început și s-a încheiat în vremea străbunelor colinde. Dăruit de muze cu harul de a tălmăci în melodii farmecul tinereții și dragostea sub clar de lună, Nicolae Kirculescu intrase în penumbra grelei suferințe care preludiază uneori momentul trecerii în neființă. A fost și a rămas pentru generații de iubitori ai muzicii sale, pentru toți colegii de artă un spirit ales, un făuritor de frumos care și-a durat opera cu discrete dar laborioase strădanii, un om de o exemplară probitate, găsind nesfîrșite elanuri înnoitoare în străfundul propriilor neliniști, exigențe, dileme creatoare.

Născut în București la 28 decembrie 1903, a studiat pianul apoi a urmat cursurile aceleiași discipline și compoziția cu Arnold Rozé la Conservatorul din Viena. A absolvit științele juridice la Universitatea din București și a obținut doctoratul în același domeniu la Universitatea din Paris. Dragostea dintîi

i-a păstrat însă sufletul pentru cîntec și la începutul plin de tenebre al deceniului cinci debutează în calitate de coautor cu spectacolul *Suflet candriu de papugiu*. Era acesta un mesaj pe înțelesul tuturor, al inimilor ce se păstrează întregi în vremurile de restriște ale războiului și opresiunii. Umăr la umăr cu Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, creatori de școală, cu Maria Tănase regină a cîntecului românesc, cu poeți, textieri și regizori ca Tudor Mușatescu, Nicușor Constantinescu, Eugen Mirea, Puiu Maximilian, Jack Fulga, Nicolae Kirculescu a purtat cu vrednicie solia sensibilității noastre, a nobilului lirism din care se plămădește muzicalitatea

acestui popor. Alte spectacole din anii 41—45 cum sînt *Un băiat iubea o fată*, *Luna știe dar nu spune*, *Izbînda dragostei*, zîmbitoarele melodii precum *La căsuța cu zorele*, *Cînta în noapte o chitară*, *Violete pentru fete* introspectiva *Inimă, de ce nu vrei să-mbătrînești*, plinele de intimitate *Ploua în seara aceea doamnă* și *Să nu spui dorul nimănui*, luminoasa portretizare care este *Coșarul*, nostalgica *Parc-a fost ieri*, iată tot atîtea titluri de noblețe pe care N. Kirculescu le conferă genului muzical de cea mai largă audiență. Al doilea versant al ascensiunii creatoare a compozitorului pornește în domeniul spectacolului de la *Așa începe dragostea* spre a ajunge la opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* pe libret de H. Nicolaide și Harry Negrin care va aduce lui N. Kirculescu pentru luminozitatea melodiilor sale izvodite din frumusețea cîntecului românesc și din spiritul edificator al vremurilor noi Premiul de Stat pe anul 1951. Debutează ca autor al muzicii de film cu *Visul unei nopți de iarnă* în regia lui Jean Georgescu, semnînd apoi coloana sonoră a unor pelicule printre care *Și Ilie face sport* de Andrei Călărașu. Urmează fascinanta melodie pentru vioară și pian *Clar de lună*, o bijuterie a genului instrumental cu virtuți de autentic șlagăr. Alte piese pentru pian, pentru flaut, și *Rapsodia pentru pian și orchestră* pătrunse de lirism tandru cu poetice accente chopiniene sau de exuberanță ritmică și de un colorit timbral ce potențează jocul de doi sau hora, un fericit moment de muzică instrumentală care îndreptățește pînă azi alegerea ca generic sonor al Teleenciclopediei. Opera componistică a lui Nicolae Kirculescu se împlinește cu îndrăgitele sale melodii rămase prezente pentru totdeauna în memoria publicului românesc : *Hei, morăriță*, *Cărăruie care suie-n vîrf de munte*, *Eu pentru voi ridic paharul*, *Pleacă-n zori un tren*, *Prima poezie*. Pentru meritele sale artistice, N. Kirculescu a fost distins cu titlul de artist emerit, cu ordine și medalii ale Republicii Socialiste România.

Afirmîndu-și cu pregnanță personalitatea neconfundabilă în toate lucrările sale care poartă amprenta desăvîrșirii și care prevalează în creația proprie, Nicolae Kirculescu ne-a părăsit cu sentimentul împlinirii datoriei de artist și cetățean, de exponent de frunte al culturii noastre muzicale, de ieri și de azi. Împreună cu durerea despărțirii o rază luminează sufletul cernit al tuturor celor care au îndrăgit pe omul și pe compozitorul Nicolae Kirculescu : certitudinea că opera creată de el va dăinui cît vor dăinui în lume speranța, iubirea, frumosul și adevărul.

Vasile TOMESCU

GHEORGHE ȘOIMA

A încetat din viață la 25 noiembrie 1985 Gheorghe Șoima, compozitor, membru al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, profesor și dirijor, pasionat culegător și prelucrător de folclor.

Personalitate viguroasă a vieții cultural-artistice sibiene și a țării, Gheorghe Șoima s-a manifestat de timpuriu pe multiple planuri de activitate muzicală.

El a întreprins aprofundate studii muzicale la Conservatorul din București cu profesori iluștri ca : Faust Nicolescu (teorie și solfegiu), Mihail Jora (armonie și contrapunct), Dimitrie Cuclin (estetică și forme muzicale), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii și folclor), Ștefan Popescu (dirijat cor) și Paul Jelescu (pian), însușindu-și o bună tehnică de compoziție.

Mărturie, în acest sens, ne stau lucrările sale realizate pe variate teme, genuri și stiluri de creație, de la muzica simfonică, vocal-simfonică și de cameră, la cea corală, amplă sau miniaturală, — inspirate din viața actuală a poporului, sau din tradițiile bogate ale folclorului nostru.

Indisolubil legat de Sibiul lui drag, Gheorghe Șoima a zugrăvit în creațiile sale simfonice neasemuita frumusețe a plaiurilor transilvane, chipurile luminoase ale unor oameni de cultură, sau ale oamenilor de azi, pe care i-a cunoscut și iubit, în lucrări cum sînt : *Triptic sibian*, *Odă memoriei lui Gheorghe Lazăr*, *Alpii Transilvaniei* și altele.

A realizat pentru copii un poem simfonic în care, alături de teme muzicale proprii, folosește și unele melodii ale lui Timotei Popovici, mărturisindu-și astfel stima și dragostea pentru fostul său dascăl.

Gheorghe Șoima și-a dat însă întreaga măsură a simțirii și talentului său în creația corală, a cărei

valoare se vădeşte în varietatea şi bogăţia de piese corale, poeme, cantate, madrigale sau miniaturi corale-folclorice, care, din chiar începuturile apariţiei lor şi pînă în timpul din urmă, au răsunat, în interpretarea formaţiilor corale din Sibiu, Sălişte, Poiana, Răşinari, Agnita şi altele din judeţ şi din întreaga ţară, în festivaluri corale, concursuri, sau cu alte prilejuri, bucurîndu-se de meritate aprecieri pentru autorul lor.

Să ne amintim doar de cîteva dintre acestea: *Jieneasca*, — interpretată în primă audiţie de către corul din Poiana Sibiului; *Mîndru-i jocul Haţegana*, *Nunta ciobănească* — operetă populară, realizată integral cu interpreţi amatori din Răşinari; *Suita de cîntece ciobăneşti*, *Haţegana ca-n Poiana*, *Ca la Răşinari*, Dipticul coral: *Spune, fir de lînă* şi *La războiul de ţesut* şi multe altele.

Şi-a compus singur versurile pentru unele lucrări corale, cum ar fi: *Triptic pastoral* — dedicat soţiei sale Lucreţia, *Satul tău din sărbătoare*, *Pîriiaş cu trei izvoare*, *Joc avîntat*, *La secerat*, *Jocul copiilor*, *Cîntăm a vieţii bucurie*, *Dragă-mi este ţara mea* sau *Tropotita*, lucrare recentă a cărei virtuozitate de scriitură corală nu este egalată decît de bogăţia de simţire, colorit armonic şi vigoare ritmică inspirate din folclorul muzical sibian.

Unele din versurile marilor noştri poeţi i-au prilejuit darea la iveală a unor izbutite creaţii corale, cum sînt: *Speranţa* — madrigal pe versuri de Mihai Eminescu, sau: *Eu ştiu un basm* — pe versuri de Octavian Goga.

Inspirîndu-se din tematica actualităţii, Gheorghe Şoima a realizat: *Cantata înfrăţirii*, *Gatere şi circulare*, *Bucuria muncii*, precum şi fuga corală cu acompaniament de pian: *Lumină* şi *Vremi de pace*.

Ca student şi fidel discipol al marelui nostru folclorist Constantin Brăiloiu, Gheorghe Şoima a păşit şi el, la rîndul său, pe văile munţilor sau pe uliţele satelor noastre, căutînd, adunînd şi punînd în lumină creatoare doinele, cîntecele şi melodiile de joc ale oierilor şi ţăranilor de pe acele meleaguri.

Întreaga sa creaţie muzicală stă mărturie patriotismului său fierbinte şi dragostei nestinse pentru frumos, de care a fost animat toată viaţa, constituind o luminoasă pildă pentru studenţii şi elevii săi, pentru toţi acei care l-au cunoscut îndeaproape şi l-au iubit.

Ca licenţiat al Institutului teologic din Sibiu şi, mai apoi, ca absolvent al Conservatorului din Bucureşti, Gheorghe Şoima a intrat în vîltoarea vieţii cu entuziasmul tînărului profesor, mai întîi la Şcoala normală de băieţi din Sibiu, apoi ca profesor suplinitor şi conferenţiar la catedra de muzică psaltică a Institutului teologic, iar mai tîrziu ca profesor de armonie la Şcoala populară de artă din Sibiu.

Stăpînind ca puţini alţii arta dirijorală, Gheorghe Şoima s-a afirmat de timpuriu ca un talentat şi entuziast organizator şi conducător de formaţii corale, printre care: Corul meseriaşilor, Corul Mitropoliei, Corul Întreprinderii Poligrafice, toate din Sibiu, precum şi Corul din Sălişte, cu care a participat de mai multe ori la confruntări artistice naţionale, obţinînd înalte distincţii.

Din anul 1955 şi pînă în vremea din urmă compozitorul Gheorghe Şoima a condus, în calitate de secretar Cenaclul Uniunii compozitorilor din Sibiu.

A susţinut numeroase conferinţe, comunicări ştiintifice pe teme de specialitate artistică, concerte lecţii, emisiuni radiofonice, etc.

A fost distins cu Ordinul Muncii şi Ordinul Meritul Cultural.

Gheorghe Şoima ne-a părăsit, dar numele său va rămîne mereu înscris pe firmamentul creaţiei muzicale româneşti şi în inimile noastre.

Constantin ARVINTE

DIMITRIE TĂBĂCARU

Viaţa şi activitatea unor personalităţi se confundă, uneori, deplin, cu mediul social, cu trăsăturile şi atmosfera caracteristice locului, cu destinul colectivului de muncă şi de creaţie. Se confundă atît de firesc şi total, încît absenţa acestor personalităţi, provocînd un gol imposibil de conceput, schimbă deprinderi şi imagini cotidiene, afectează relaţiile umane şi, mai ales, puterea şi siguranţa unor împliniri aflate în curs de realizare. O asemenea stare a fost provocată de neaşteptata trecere în nefiinţă a regizorului Dimitrie Tăbăcaru.

Colegii şi iubitorii de artă din Iaşi s-au obişnuit, de aproape trei decenii, să urmărească zilnic silueta unui om de statură mijlocie, robust şi cu alură de artist care, traversînd cu pas meditativ Piaţa Unirii se îndrepta spre Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" unde, cum se ştie, se află şi sediul Operei Române. Omul acesta era Dimitrie Tăbăcaru. Moldovean din Ţara de sus, s-a integrat de la început în atmosfera Iaşului, mai mult, fiinţa şi atitudinea sa lăsînd impresia că sînt chemate să perpetueze, în aceşti ani de radicale şi dinamice prefaceri, imaginea personalităţilor mişcării literar-artistice ieşene din perioada interbelică. Un mers egal, părînd a fi îngreunat de gînduri, o expresie interiorizată, luminată uneori de un zîmbet cald, îngăduitor, o privire încăr-

Baletul „La piață" de Mihail Jora

Opera „Bălcescu" de Cornel Trăilescu

Opera „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu

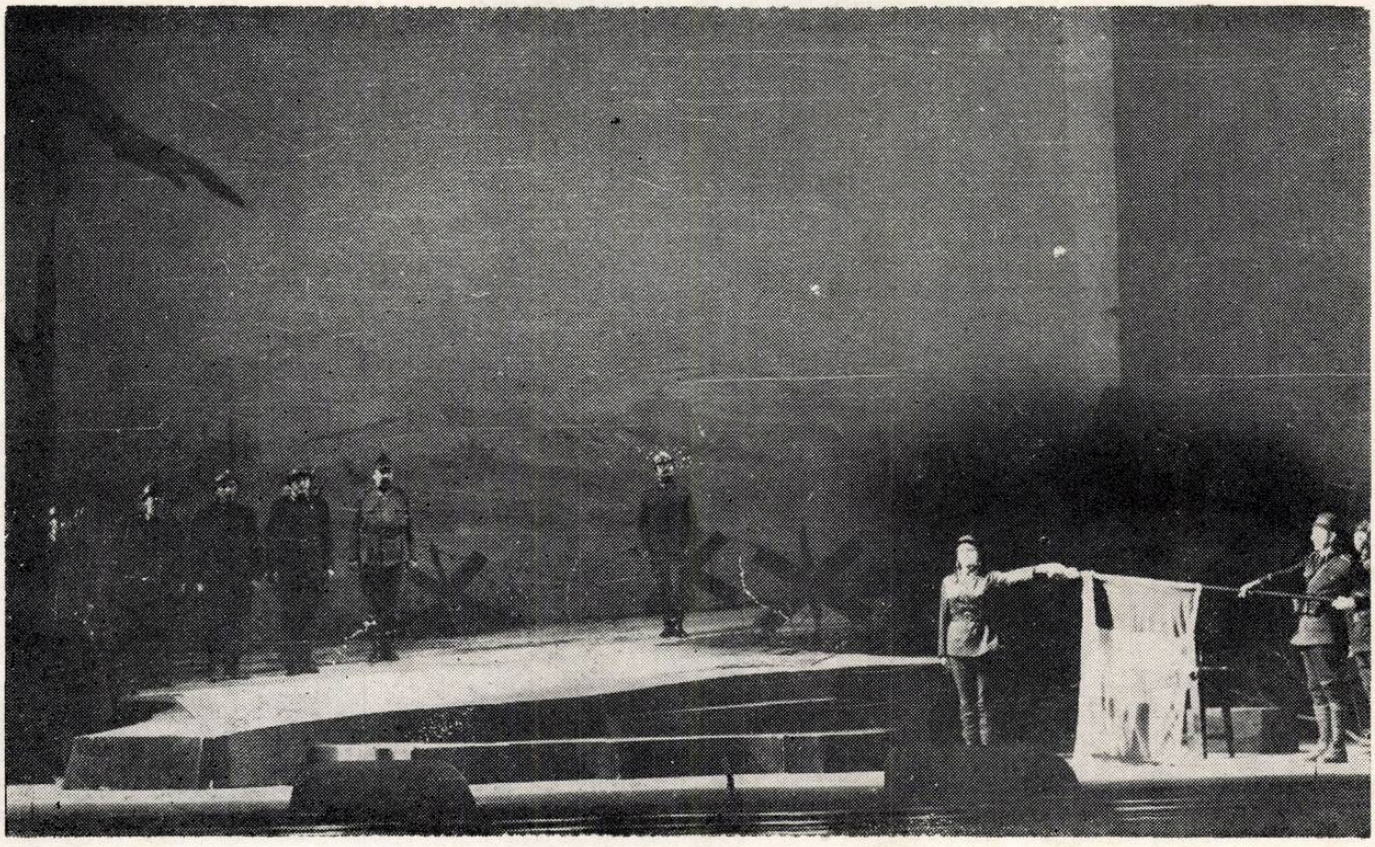
Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi

Compozitorul Paul Constantinescu, dirijorul Constantin Silvestri și regizorul Jean Rânzescu în mijlocul interpreților de la premiera operei „O noapte furtunoasă" (1954)

Opera „Prometeu" de Doru Popovici

Baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea

Baletul „Prinț și Cerșetor" de Laurențiu Profeta



Opera „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu

cată de nebănuite visuri, așteptări și speranțe, sclipind de inteligență sau de blîndă ironie, o anumită eleganță a gestului și acea molcomă rostire a cuvintelor expresiv intonate, acele surprinzătoare și pline de farmec metamorfoze actoricești sau vehementele exteriorizări din momentele tensionate ale repetițiilor, toate acestea sînt trăsăturile unui portret ale cărui detalii avem datoria să le îmbogățim și să le conturăm mai complet, rememorînd cîteva date din viața artistului și din activitatea sa dăruită teatrului liric.

Născut la Cernăuți, în ziua de 26 octombrie 1929, Dimitrie Tăbăcaru a venit în contact cu muzica și scena încă din primii ani de viață. Tatăl, medic oftalmolog, a iubit muzica; mama sa, însă, a și practicat-o. Înzestrată cu o voce remarcabilă, a studiat la *Schola Cantorum* din Paris, apoi a activat la Suceava ca solistă în cadrul societăților „Armonia" și „Ciprian Porumbescu", printre spectacolele în care a interpretat roluri principale numărîndu-se și operetele *Baba Hîrca* și *Crai nou*. Muzicalitatea și gustul pentru spectacolul muzical s-au transmis și fiului, de aceea, la absolvirea cursurilor Facultății de filologie a Universității din București, Dimitrie Tăbăcaru se înscrie la secția de regie de operă înființată în cadrul Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale" și a Conservatorului de muzică „C. Porumbescu" din București. A studiat sub îndrumarea a doi regizori și profesori din Uniunea Sovietică — A. Ciucov și I. Vasiliev — și a valoroșilor regizori români Jean Rînzescu și Panait Cottescu, printre colegii de specializare numărîndu-se și alți reprezentanți de seamă ai artei lirice românești contemporane și anume regizorii George Zaharescu, Anghel Ionescu Arbore, Carmen Dobrescu, Marianti Banu. Talentat și cult, avînd o bună pregătire muzicală și dovedind alese însușiri pedagogice și actoricești, de asemenea un deosebit simț al spațiului scenic, a fost numit încă din anii studenției asistent la clasa de operă a Conservatorului bucureștean și asistent de regie la Opera Română din București.

Încheierea studiilor a coincis cu înființarea Operei Române din Iași, act care a încununat strădaniile unor mari înaintași ai muzicii noastre — Al. Flechtenmacher, T. T. Burada, Ed. Caudella, T. Cerne, Al. Zirra, A. Ciolan — și, totodată, a împlinit dorințele iubitorilor de muzică din acest vechi centru de cultură românească. La invitația profesorului Ioan Goia, entuziastul director al instituției, Dimitrie Tăbăcaru se stabilește la Iași numărîndu-se printre fondatorii teatrului liric ieșean, alături de dirijorul Radu Botez, regizorul George Zaharescu, maestrul de cor Emil Chivu, coregraful Bella Balogh, soliștii Ella Urmă, Florica Mărieș, Gina Tripa Tăbăcaru, Ion Iorgulescu, Ion Prisăcaru, Iulian Rădulescu, Rudi Ledeanu, Gheorghe Bădulescu, Maria Toma Ioanițescu, Victor Popovici, Tiberiu Popovici ș.a.

De-a lungul celor aproape trei decenii, activitatea lui D. Tăbăcaru s-a realizat printr-o cuprinzătoare și armonioasă împletire între practica artistică (regie de operă), munca de pregătire a unor viitori cîntăreți (ca profesor, din 1960, la clasa de operă a Conservatorului „G. Enescu" din Iași) și aceea de director la Opera Română din Iași (în perioada 1974—1982). Oricare i-au fost obligațiile, într-un moment sau altul al vieții sale, pasiunea pentru scenă a fost predominantă, direcționîndu-i atît preocupările didactice cît și munca de organizare și conducere a teatrului liric din întinerita capitală a Moldovei; de asemenea, sarcinile de îndrumare a formațiilor artistice de amatori sau activitatea literară, concretizată mai ales în cîteva librete de operă, ultimul valorificat recent în colaborare cu Anda Tăbăcaru (coautoare) și compozitorul Vasile Spătărelu (este vorba de comedia muzicală *Prețioasele ridicole* după piesa cu același nume de Molière, spectacol realizat la studioul Conservatorului „G. Enescu" și prezentat în premieră absolută în cadrul „Vacanțelor muzicale" de la Piatra Neamț, ediția a XIV-a, 1985).

Dimitrie Tăbăcaru s-a definit și s-a afirmat ca regizor pe măsura maturizării colectivelor de interpreți de la Opera Română din Iași; totodată, în contactele pe care le-a avut cu mișcarea de operă europeană (a îndeplinit stagii de specializare la Moscova și Leningrad, apoi la Berlin cu W. Felsenstein și la Hamburg cu G. Rennert; a fost invitat să regizeze opera *Don Pasquale* de Donizetti la Ankara și a făcut turnee cu ansambluri muzicale ieșene în R. P. Bulgară, Italia, R. F. Germania); s-a maturizat pe deplin, apoi, prin colaborarea cu valoroasele colective ale teatrelor lirice din București (*Ernani* de Verdi) Cluj-Napoca (*Boris Godunov* de Musorgski și *Mireasa vîndută* de Smetana), Brașov (*Traviata* de Verdi), Constanța (*Otello* de Verdi).

Concepția lui regizorală s-a cristalizat treptat, fiecare nouă lucrare reprezentînd un pas sigur spre o tot mai clară împlinire a năzuințelor sale artistice. În acest sens, un rol important l-a avut repertoriul abordat. Cele 44 de partituri (din care 12 românești și doar 4 din literatura de operetă) se înscriu într-o largă arie stilistică, de la Pergolesi (*Servitoarea stăpînă*) și Cimarosa (*Căsătoria secretă*) la Mozart (*Nunta lui Figaro, Răpirea din Serai, Flautul fermecat*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*) și Verdi (*Aida, Traviata, Trubadurul, Bal mascat, Otello, Don Carlos, Nabucco, Ernani*), de la Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*), Massenet (*Manon*) și Saint-Saëns (*Samson și Dalila*), pînă la Puccini (*Madame Butterfly, Boema*), Ceaikovski (*Evghenii Oneghin*), J. Strauss (*Liliacul*) și Stravinski (*Povestea soldatului*) etc. Este semnificativ, credem, faptul că în alegerea repertoriului un loc important l-a ocupat creația românească de operă, Dimitrie Tăbăcaru numărîndu-se printre regizorii care au promovat în mod constant lucrările de valoare ale compozitorilor noștri, cu dorința arzătoare de a găsi pentru fiecare partitură formula regizorală cea mai adecvată și elocventă. Prezentîndu-se în confruntările prilejuite de edițiile Festivalului Național „Cîntarea României" cu lucrări originale, puse în scenă de regizorul Dimitrie Tăbăcaru, teatrul liric ieșean a fost distins cu prestigioase premii, spectacolele fiind considerate drept evenimente artistice de referință (premiul I: *Răscoala* de Gh. Dumitrescu, 1977, *Alexandru Lăpușneanu* de Al. Zirra 1983, *Traian și Dochia* de Dimitrie Cuclin, 1985; premiul II: *Decebal* de Gh. Dumitrescu, 1981; premiul III: *Din vremea Unirii* de Th. Bratu, 1979). Ultimul important succes, premiul I la Festivalul Artei Studențești 1985, pentru comedia muzicală *Prețioasele ridicole* de Vasile Spă-

tărelu, a însemnat și ultima realizare integrală a regizorului Dimitre Tăbăcaru și, poate, cel mai important și valoros rezultat al strădaniilor sale de a stîrni interesul compozitorilor ieșeni pentru operă (cu ani în urmă a mai pus în scenă musicalul *Toate pînzele sus* de Șt. Lory).

Poate, cîndva, vreunul dintre colaboratorii direcți ai lui Dimitrie Tăbăcaru va descrie atmosfera în care se desfășura pregătirea unei noi premiere, tehnica de lucru cu fiecare interpret în parte, cu grupurile de soliști sau cu ansamblul coral practicată de acest excepțional artist care a fost, în același timp, și un fin psiholog. Finalizarea în spectacole a acestei munci migăloase, permanent tensionate de fiorul creației, s-a distins prin cîteva trăsături esențiale care au fost, întotdeauna, coordonatele strălucitelor sale împliniri regizorale : în primul rînd, pornind de la construcția și semnificațiile discursului muzical, Dimitrie Tăbăcaru imagina o acțiune scenică dominată de gustul pentru autentic și pentru o subliniată expresivitate, am putea spune o exepresivitate de un viguros realism scenic, pusă în slujba dezvăluirii conflictului dramatic, a neliniștilor și bucuriilor, a elanurilor și înfrîngerilor umane, a creației în demnitate și adevăr ; în al doilea rînd, pornind de la concepția de ansamblu asupra unei lucrări, de la imaginea globală a desfășurării acțiunii muzical-dramatice, Dimitrie Tăbăcaru realiza o echilibrată și eficientă desfășurare în scenă a soliștilor și ansamblurilor, geometria mișcărilor dezvăluind cu claritate, pe de o parte raporturile dintre personaje și dinamica tot mai accentuată a conflictului, pe de altă parte liniile principale ale discursului muzical, între colectivul vocal și orchestră, între regizor și dirijor realizîndu-se o relație directă și unitară ; în al treilea rînd, pe această structură muzical-dramatică el reușea să modeleze, dezvăluind uneori amănuntele surprinzătoare ale caracterelor, portretele de neuitat ale unor personaje (vor rămîne, ca imagini antologice, realizările unor tipuri umane din *Otello, Nabucco, Nunta lui Figaro, Samson și Dalila, Răscoala, Decebal, Alexandru Lăpușneanu* ș.a., dar mai ales acelea din *Gianni Schicchi*, lucrare pe care din nefericire nu a ajuns să o ducă pînă la capăt și care ar fi fost, indiscutabil, una dintre marile sale victorii artistice ; lucrarea a fost finalizată într-un mod exemplar de Anda Tăbăcaru și Mihai Zaborilă ca asistent de regie).

Coordonatele concepției sale regizorale au fost constant și unanim recunoscute de critica de specialitate. Iată, bunăoară, cîteva exemple : „... Conturînd cu delicatețea orfevrului, regizorul a obținut o construcție armonioasă, o desfășurare fluentă și un tonus emoțional perfect adaptat ambitusului afectiv al muzicii mozartiene" *(Flautul fermecat,* cronică semnată de G. Pascu) ; în legătură cu montarea operei *Boris Godunov* la Cluj-Napoca, E. Dragea remarca „... nuanțata caracterizare a personajelor și scenelor de ansamblu ...", iar semnatarul acestor rînduri consemna cu privire la premiera operei *Ernani :* „Spectacolul încîntă prin armonioasa așezare scenică a protagoniștilor și a ansamblului și impresionează prin expresivitatea gestului interpretativ, prin evoluția muzical-dramatică a personajelor, construită și condusă pe baza datelor istorice și literare ale conflictului, a elocvenței discursului muzical și, nu în ultimă instanță, pe baza calităților vocale și actoricești ale interpreților".

O fericită coincidență a făcut ca cei mai mulți dintre cîntăreții cu care a făurit succesele teatrului liric ieșean să se fi aflat sub îndrumarea sa încă din timpul studenției lor. La clasa de operă a Conservatorului „G. Enescu", unde un timp a avut coleg și pe regizorul George Zaharescu, profesorul Dimitre Tăbăcaru a risipit cu generozitate și bucurie darurile sale de regizor, actor excelent și dascăl de o profundă și bogată cultură. Cu deosebire în ultimul deceniu, munca în compania studenților a fost pentru el prilejul unor desfășurări de uimitoare virtuozitate regizorală și actoricească și a unor experiențe care i-au împrospătat imaginația creatoare, determinînd o adîncire a gîndirii sale artistice, proces din care s-au născut spectacole ca : *Decebal, Alexandru Lăpușneanu, Samson și Dalila, Povestirile lui Hoffmann, Nevestele vesele din Windsor,* în sfîrșit *Ernani* și *Prețioasele ridicole.* Proces din care s-au născut, ca valori artistice, și cîțiva dintre interpreții de vază ai scenelor lirice din țara noastră (amintim pe Mihaela Agachi, Ionel Voineag, Cornel Solovăstru, Constantin Cepraga, Adriana Severin, Maria Boga-Verdeș etc., sau pe Adriana Mesteș și Dieter Rell, aceștia din urmă încă studenți, dar cu o frumoasă activitate solistică). A pus în tot ce a făcut — inclusiv în munca de conducere a Operei Române din Iași — multă pasiune, o mare doză de poezie și o caldă omenie, pe care le dăruia cu înțelegere și o delicată bunăvoință, însoțindu-le de acel zîmbet blînd, uneori ușor blazat, alteori sclipind de o șăgalnică ironie. Modest dar ferm, principial dar știind să scuze slăbiciunile omenești, s-a făcut iubit și respectat fără să caute, cu orice preț, simpatia celor din jur. A fost un slujitor al scenei în înțelesul adevărat și nobil al cuvîntului. A fost un om cu un ascuțit sentiment al demnității și al responsabilității civice și a fost un prieten devotat.

Și iată, acum, în plină forță creatoare, a trecut în lumea umbrelor, după ce se amuzase pregătind cu studenții o comedie muzicală originală *(Prețioasele ridicole)* și începuse să pregătească opera bufă *Gianni Schicchi,* lucrare care anunța o nouă etapă a gîndirii sale regizorale. Ce ar fi urmat ? Este greu de spus. Știm, însă, ce a semănat și ce a lăsat de-a lungul celor trei decenii de muncă și de avîntată creație : un repertoriu permanent din care nu lipsesc marile lucrări lirice naționale și universale ; un stil regizoral care se confundă în prezent cu însăși existența artistică a Operei Române din Iași și care rămîne o componentă de prestigiu a mișcării de operă din țara noastră ; cîteva serii de interpreți care nu vor uita lecția de înaltă artă, de modestie și de aleasă omenie a profesorului lor. A lăsat, de asemenea, pentru mulți, amintirea unui bărbat cu alură de artist ce traversa zilnic Piața Unirii, purtînd o expresie interiorizată, încărcată de nebănuite așteptări și speranțe, luminată adesea de un zîmbet cald, îngăduitor...

Mihail COZMET

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Emanuel Elenescu — Remus Manoleanu

N-a fost, desigur, pentru prima oară că Emanuel Elenescu a apărut în dubla sa calitate, de dirijor și compozitor, pe afișul Filarmonicii „George Enescu" (în concertul din 6 decembrie) — el, a cărui existență artistică s-a împletit atît de strîns cu aceea a instituției surori și rivale, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Ca și altădată, deci, programul său de la Ateneu a debutat cu o lucrare ce-i aparține — noutatea fiind însă aceea că *Burlesca* sa *pentru pian și orchestră* avea drept solist pe un reprezentant al tinerei generații de interpreți. Remus Manoleanu s-a impus de mult în fața publicului bucureștean ca una dintre valorile certe ale pianisticii românești actuale, grație unor remarcabile recitaluri susținute și, deasemeni, datorită participării sale la importante manifestări camerale. Acum însă, în compania Filarmonicii „George Enescu" și a dirijorului Emanuel Elenescu, el a realizat nu numai un veritabil tur de forță, acoperind, cu două ample și dificile partituri, o întreagă parte de program, dar și o reală performanță artistică prin calitatea deosebită a execuției acestora și prin autenticitatea viziunii sale asupra lor. Dacă, în *Burlesca* lui Emanuel Elenescu, scriitura pianistică elaborată de compozitor cu acea dezinvoltură a stăpînirii arsenalului de efecte instrumentale de virtuozitate pe care — iată, fără temei ! — o socotim îndeobște a fi apanajul exclusiv al acelora ce sînt (sau măcar au fost) ei înșiși pianiști, solicitînd solistului o tehnică de tip prokofievian, a pus în valoare, în egală măsură cu *Concertul în sol major* al lui Ravel, velocitatea și forța, precizia și rezistența lui Remus Manoleanu, tot astfel demersul expresiv al partiturii raveliene, de la nostalgie la dezlănțuirea energiei atotstăpînitoare, a reprezentat pentru tînărul pianist o replică la propria sa propunere de traseu expresiv în *Burlesca* lui Emanuel Elenescu — de la gravitate, grandoare chiar, la exuberanța glumei. La fel cum partea a doua a programului, rezervată dirijorului, a pus față în față capacitatea lui Emanuel Elenescu de a comunica la fel de captivant și spumosul umor țesut de Smetana în dantelăria uverturii la opera *Mireasa vîndută*, și dramatismul copleșitor cu care Richard Strauss a încărcat partitura poemului simfonic *Don Juan*. Aici, în pregnanța reliefurilor, realizată printr-o subtilă cultivare a contrastelor de intensități, de mișcare, dar și de stări, potențată apoi prin valoarea atribuită misterioaselor oaze de liniște presărate ici și colo, în tumultul general, s-a concentrat admirabil măiestria dirijorului — pe care aplauzele publicului au omagiat-o îndelung.

Horia Andreescu

Eveniment în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, concertul Filarmonicii „George Enescu" (din 13 decembrie) sub bagheta dirijorului Horia Andreescu a reunit sub cupola Ateneului Român un număr record de auditori, atrași deopotrivă de renumele strălucit pe care și l-a cîștigat acest încă tînăr artist prin trecutele sale evoluții pe același podium, de interesul pe care îl oferea programul ales de el (*Ghirlande* de Cornel Țăranu și *Simfonia a III-a* de Bruckner).

Pentru Horia Andreescu, aplauzele au marcat o izbîndă de excepție : versiunea fascinantă a *Ghirlandelor* lui Cornel Țăranu propunîndu-se mai mult ca oricînd drept replică la *Simfonia de cameră* enesciană, prin maniera de transfigurare a unui imaginar model folcloric, dar și prin gravitatea problematicii dezvoltate de această muzică. Horia Andreescu potențează tensiunile dramatice ale discursului și îi subliniază reliefurile pregnante, învăluind totodată în mister magia nașterii emoției artistice ; vraja subtilă și pătrunzătoare a incantației se topește, în final, într-o uriașă respirație marină.

Pandant la această veritabilă performanță interpretativă, monumentala *Simfonie a III-a* de Bruckner a demonstrat (ca și multe alte lucrări de aceeași factură abordate de Horia Andreescu) capacitatea dirijorului de a memora întregul în cele mai mici detalii (pe care gestul său le indică întotdeauna limpede, precis, expresiv) și mai cu seamă aptitudinea de a insufla viață partiturii și de a însufleți auditoriul prin incandescența consumării ei. Tensiunea se naște, în interpretarea lui Horia Andreescu, nu prin specularea în exces a contrastelor dinamice, ci din elocvența frazării și din fluctuațiile de mișcare, iar intensitățile paroxistice cu care sînt parcurse mari suprafețe degajă o forță neînchipuită. Culminațiile copleșitoare, simțul neîntrecut al pauzelor (a căror valoare e sporită nu prin prelungirea lor, ci prin încărcarea expresivă), puritatea extremă a execuției (asigurînd transparența chiar și în momentele de maximă densitate a discursului), frumusețea nepămînteană a nuanțelor scăzute (de care, departe de a abuza, dirijorul se folosește foarte rar — ceea ce le conferă cu atît mai multă greutate în context), grandoarea firească, necăutată — toate acestea și multe alte calități vorbesc despre puterea lui Horia Andreescu de a stăpîni acest colos. O probă de măiestrie demnă de un mare dirijor ...

Mircea Basarab — Dana Protopopescu

Pentru Mircea Basarab — creatorul, la noi, al *Recviemului de război*, al *Ioanei pe rug* și al atîtor altor mari oratorii clasice sau contemporane, românești sau universale — muzica vocal-simfonică rămîne o pasiune și o vocație inegalabilă. Iată de ce, realizînd (la 27 decembrie) împreună cu noul dirijor al Corului Filarmonicii „George Enescu", Nicolae Bica, interpretarea unei astfel de partituri — *Cantata Patriei* de Dan Voiculescu —, artistul a reeditat momentele de supremă emoție artistică trăite de atîtea ori în compania sa, sub cupola Ateneului. Melodica de tip enescian (ca și tehnica de tratare a vocilor, amintind

la tot pasul de *Oedip)* îmbracă înflăcăratele vorbe ale lui Alecu Russo într-un veşmînt de o mişcătoare simplitate şi forţă, dezvăluind şi în această partitură a compozitorului clujean sinceritatea unei exprimări artistice autentice, care caută nu originalitatea ci adevărul, comunicînd firesc vibraţia nobilă a sentimentului.

Întovărăşind-o apoi pe pianista Dana Protopopescu (Belgia) în interpretarea *Concertului în la minor* de Grieg, Mircea Basarab a subscris întru-totul la înţelegerea delicată şi nuanţată a acestei muzici de către tînăra solistă, partizană a unui stil în care discreţia şi eleganţa sînt suverane.

Surprinzătoare a fost, în schimb, viziunea dirijorului asupra *Simfoniei a VII-a* beethoveniene : părea că Mircea Basarab şi-a pus în gînd să pulverizeze mitul wagnerian al „Apoteozei dansului", căci în interpretarea lui centrul de greutate al lucrării îl constituie sublimul Allegretto, a cărui expresie gravă difuzează, infiltrîndu-se pe nesimţite în celelalte mişcări şi schimbîndu-le astfel înţelesul. Mişcările foarte aşezate pe care Mircea Basarab le adoptă aici constituie premisa acestei transformări — şocantă mai cu seamă în scherzo-ul *Simfoniei*, asupra căruia planează o măreţie ameninţătoare, accentuată de violenţa neobişnuită a loviturilor de timpan din trio. Incitantă această propunere, vădind o fericită tinereţe spirituală . . .

Halina Czerny—Stefanska

Reputata interpretă chopiniană, atît de dragă publicului român (căci de prezenţa ei pe podiumurile noastre de concert se leagă clipe de neuitat ale vieţii muzicale din ultimele decenii), a oferit din nou un regal din creaţia maestrului polonez : suficiente motive, deci, pentru a explica marea afluenţă a auditorilor la Ateneu, în seara zilei de 13 noiembrie. Bogăţia şi varietatea programului (de la *Poloneze* la *Nocturne* şi de la *Valsuri la Mazurci*, fără a omite din acest veritabil tur de orizont al operei lui Chopin *Balada — nr. 1, în sol minor —*, *Scherzo*-ul în *si bemol minor — şi Fantezia—impromptu, op. 66)* vorbeau fără echivoc despre puterea pe care pianista poloneză o posedă încă, la o vîrstă destul de înaintată (pe care, tocmai pentru că n-o arată, îmi permit indiscreţia de a o numi : 63 de ani !). Cît priveşte viziunea sa interpretativă, ea este întrucîtva „muzeistică" : nu am nici o îndoială că felul ei de a cînta muzica lui Chopin se apropie mult mai substanţial de acela al compozitorului însuşi, decît maniera atîtor altor pianişti contemporani (nu neapărat mai tineri decît Halina Czerny-Stefanska), pe care însă, personal, o prefer acesteia (poziţie ce, judecînd după reacţia entuziastă a publicului, este împărtăşită totuşi de un număr destul de mic de ascultători — probabil mai cu seamă de către specialişti). Subliniind armonia formei, pianista poloneză nu pare a fi de fel preocupată de relieful partiturii, ci de consecvenţa discursului, neglijînd în mod deliberat contrastele pentru a sublinia în schimb curgerea muzicii. În acest mod, visarea covîrşeşte pretutindeni dramatismul, iar eleganţa se substituie forţei. Fiorul tragic, aura de mister a muzicii chopiniene dispar astfel, lăsînd locul unei limpezimi senine şi calme : „tunurile" sînt cu grijă ascunse pînă la dispariţie sub munţi de flori . . . Tot aşa, epicul *Baladei* este prefăcut în meditativ : tumultul însuşi nu mai este al acţiunii, ci al gîndurilor. Paradoxal, mai multă tensiune încarcă *Nocturnele* decît *Polonezele* (ce-i drept, cu preţul unei tulburări în ordinea armoniei, printr-un exces de folosire a pedalei), *Valsurile* decît *Mazurcile*. O mai mare libertate agogică a făcut însă din sensibila interpretare a *Fanteziei-impromptu* momentul de maximă realizare artistică al recitalului Halinei Czerny-Stefanska, justificînd ovaţiile cu care publicul român a răsplătit, ca şi altădată, evoluţia pianistei.

Luminiţa VARTOLOMEI

Integrala „Clavecinului bine temperat"

Dintre ciclurile instrumentale ale lui Johann Sebastian Bach, o situaţie privilegiată, fiind recunoscut chiar de către contemporanii maestrului drept un adevărat compendium al artei sale, o are *Clavecinul bine temperat*. Contribuţia timpurie a lucrării la reactualizarea creaţiilor acestui mare compozitor sau faptul că susţine noua teorie şi practică a acordajului temperat al instrumentului cu claviatură ne îndreptăţeşte desigur să privim acest moment din literatura muzicală cu un maximum de atenţie. Dar ceea ce atrage în mod deosebit un public, ca cel al secolului XX, la 300 de ani de la naşterea lui Bach, este echilibrul creat între forma liberă a preludiului şi cea strictă a fugii, generatoare de fapt a unei diversităţi de caracter, ce se ascunde în interiorul acestei structuri preclasice.

De aici s-ar părea că porneşte şi unghiul de vedere interpretativ al pianistei Carmen Frăţilă, care a prezentat, sub genericul „Tricentenarul Bach", înfruntînd enorma dificultate a unei asemenea iniţiative, preludiile şi fugile ambelor caiete, în ordinea tonalităţilor ascendente ale cvintelor din tabloul tonal. Cele trei seri, în care Integrala *Clavecinului bine temperat* a fost găzduită în sala Studio a Ateneului Român — au evidenţiat o mare inegalitate în desfăşurarea pianistică a interpretei. Supuse analizei retrospective, ele au dus totuşi spre o fericită împlinire, în ultima seară pianista căpătînd parcă echilibrul interpretativ pe care l-am dorit de la bun început.

Primul recital, cel din 13 noiembrie 1985, a venit cu o agitaţie, generată poate de o mişcare precipitată, ce nu era suplinită de posibilităţile tehnice necesare ei sau poate nu rezulta firesc din structura psihică a interpretei. Motivarea unei asemenea agitaţii ar putea fi pusă şi în seama unui stress, caracteristic lipsei de experienţă de podium.

Dar aceeaşi „repezeală", acelaşi mare efort în interpretare, acelaşi sentiment că pianista este depăşită de viteza cu care îşi abordează în special preludiile — domină în mare parte seara a doua, cea din 27 noiembrie.

Există chiar momente de lipsă de unitate, cum ar fi *Sol majorul* din caietul I. Prezentat într-o culoare clavecinistică, preludiul ar fi avut poate mai mult de cîştigat şi ar fi echilibrat entitatea celor două forme.

O interpretare aproape romantică am întîlnit ca moment de „relaxare" în fiecare din cele trei seri prin preludiile în *do major* caiet I, *do major* caiet II şi *fa major* caiet II.

Este adevărat că preludiul a tins în a se transforma în *toccata*, dar caracterul acestei forme nu trebuie să fie impus, el trebuie să rezulte în interpretare în mod firesc. Preludiul *Re majorului* caiet I cît şi preludiul *Do majorului* caiet II au avut o pulsaţie, care a stricat parcă liniaritatea piesei.

Au fost prezentate unele fugi într-o platitudine inexplicabilă *(re minor* caiet I, *re major* caiet II, *si minor* caiet I), într-o lipsă de profunzime *(si major* caiet II) sau chiar brutalitate *(do major* caiet II) nejustificate. De altfel, în primele două seri s-a simţit cum scade către sfîrşitul recitalului efortul de concentrare.

Şi totuşi au fost momente cînd în faţa publicului aceeaşi pianistă a dat dovadă de o putere de construcţie deosebită. Chiar în prima seară preludiul în *do minor* caiet II sau fuga în *do major* caiet I vin să susţină o gîndire şi o înţelegere interpretativă în planuri timbrale ale materialului sonor, cu o linişte şi simplitate specifică stilului sobru şi profund al preclasicismului. *Sol majorul* caiet II şi *Sol minorul* din ambele caiete au avut fugi clar şi echilibrat construite. O rapiditate de astă dată stăpînită *(Sol major* — caiet II, o fluiditate bogat ornamentată *(sol minor* — caiet I) şi un dramatism susţinut — toate acestea le-am regăsit în preludiile tonalităţii sol.

Am putea spune că seara de 11 decembrie s-a situat la un nivel mult mai ridicat față de celelalte două recitaluri.

Preludii liniștite sau ușoare și agile, construite în frumoase arcuri — iată ce ne aduce *La bemolul* și *Sol diezul*. Fugi pregnante, cu creșteri reținute, chiar cu un colorit straniu și cu mari tensiuni — toate acestea le descoperim cu ajutorul interpretei în tonalitățile *Mi bemol* și *Si bemol*.

Preludiile și fugile în *fa major* și *fa minor* au parcă drept încununare a acestei temerare încercări de a explora un domeniu atît de pretențios — cum este *Clavecinul bine temperat*, o unitate perfectă prin diversitatea lor.

Desigur, prezentarea acestei *Integrale* reprezintă nu numai un deosebit act de cultură, dar și un dialog dificil interpret-public, pe care pianista Carmen Frățilă, cu toate fluctuațiile interpretării sale, a reușit să-l stabilească, depășind dificultatea însumării atîtor mentalități și estetici, ce s-au scurs de-a lungul celor 300 de ani și actualizînd personalitatea marelui creator Johann Sebastian Bach.

Saviana OPRIȚESCU-DIAMANDI

Concertele finale ale manifestărilor omagiale Bach — Händel — Scarlatti

Încercînd a stabili o privire retrospectivă asupra principalelor momente ale manifestărilor omagiale prilejuite, în anul 1985, de sărbătorirea tricentenarului nașterii lui Bach, Händel și Scarlatti, nu poți să nu constați cîteva aspecte importante privind atît organizarea cît și ținuta concertelor camerale cu această temă, concerte pe care le-a găzduit filarmonica bucureșteană. Prezența, pentru prima dată în sălile noastre de concert, în versiune integrală, datorită pianistei Carmen Frățilă, a ciclului de preludii și fugi *Clavecinul bine temperat*, apoi posibilitatea oferită publicului nostru — prin strădania violoniștilor Cornelia Bronzetti și Radu Ungureanu de a aprecia două variante interpretative ale ciclului de sonate și partite pentru vioară solo aparținînd cantorului de la Leipzig, se constituie în posibile momente de interes autentic ale întregii stagiuni de concerte. Ar fi fost oportună reluarea marilor opus-uri bachiene cum sînt *Arta fugii* sau *Ofranda muzicală*, ca și prezentarea integrală — cu concursul unuia sau a mai multor interpreți — a ciclului sonatelor și suitelor pentru violoncel, pentru flaut, a unor cicluri organistice reprezentative; remarci similare se pot face și referitor la prezența creației lui Händel sau Scarlatti, deși etalarea integrală a ciclului sonatelor acestuia din urmă ar fi fost, practic, imposibil de realizat în sala de concert, datorită numărului imens al acestor lucrări. Să apreciem, totuși, efortul lăudabil al organizatorilor, strădania permanentă a acestora de a oferi periodic, pe întreg parcursul anului 1985, concerte de o ținută interpretativă bună, conținînd lucrări reprezentative din creația maeștrilor omagiați.

În acest context, în seria concertelor camerale ale ultimelor două luni ale anului, cîteva prezențe interpretative se pot aprecia ca fiind cu totul remarcabile. Am în vedere concertul din data de 5 noiembrie 1985, susținut la Ateneul Român de flautistul Virgil Frîncu și organista Ilse Maria Reich. Realizarea *Sonatelor* de Händel — *în mi minor* și *în si minor*, a beneficiat de o dinamică ferm trasată, capabilă să definească acea grandoare luxuriantă atît de caracteristică creației compozitorului; în mod cert, Virgil Frîncu deține cheia raportului eficace — accesibilă unui veritabil maestru, raport stabilit într-un mod atît de intim între dinamică și tempo. Aici ca și în sonatele de Bach — cea *în mi bemol major*, și *Triosonata BWV 527* — interpretul dezvoltă, astfel, o veritabilă vocație constructivă; mișcările Allegro dispun de o pregnanță incisivă într-un diapazon dinamic ce susține calitatea însăși a sunetului. Este îmbucurător de constatat faptul că un muzician de nivelul Ilsei Maria Reich dobîndește, cu fiecare apariție în concert, valențele unei prețioase și ferme relaționări camerale.

Un alt organist — de această dată oaspete din Uniunea Sovietică, Aleksandr Fiseiski, a concertat sub cupola Ateneului, la data de 16 decembrie 1985, cu un program de recital orientat în importantă măsură, de asemenea, spre creația marelui Johann Sebastian. În ciuda unei neadecvate și, probabil, insuficient pregătite relaționări cu instrumentul, — mă refer la *Passacaglia în do minor*, Fiseiski ni se dezvăluie drept un muzician al cărui profesionalism de înaltă clasă apare egalat de vocația unei comunicări sensibile, emoționante. Construcția impecabilă a edificiului sonor — am în vedere *preludiile și fugile în do minor* și *în re major* — se bazează pe o netulburată imagine lăuntrică de o impresionantă stabilitate și claritate, iar aceasta atît în structura mare cît și în cea intimă a opus-ului interpretat. Să menționăm, în egală măsură, valoarea de excepție a imaginației timbrale, de loc fortuite, ce se revelează cu un captivant interes artistic în *Fantezia în sol major*. Pentru a contracara, poate, pericolul posibil al unei interpretări de tip romantic, ciclul celebrelor corale Schubler a fost realizat în sensul unei relatări quasi obiective, mai puțin adecvate susținerii melodiei de coral.

În sfîrșit, unul dintre ultimele momente ale anului omagial Bach a reținut o puternică tentă muzical-educativă declarată grație zelului pe cît de pasionat pe atît de pasionant — nu rareori controversat dar atît de eficace la nivelul operei de culturalizare muzicală a publicului meloman — zel pe care îl dezvoltă Iosif Sava atît în calitate de lector cît și de interpret. Am în vedere concertul din data de 17 decembrie 1985, manifestare în cadrul căreia formația camerală „Concertino" revine pe podium cu o componență parțial modificată: alături de veteranii acesteia, flautistul Virgil Frîncu și violoncelistul Tiberiu Ungureanu, o apariție violonistică inedită, aceea a violonistei Mihaela Vlad, posesoare a unui sunet realmente deosebit, ce se dorește atent corelat exigențelor stilistice ale frazării muzicale. În altă ordine de idei, să apreciem ca fiind salutară invitația adresată sextetului vocal feminin de interpreți amatori, „Arpeggio", de a participa în acest concert; ar fi fost, însă, necesară o pregătire prealabilă adecvată, solicitată maestrului de cor al filarmonicii bucureștene. Indiscutabil, momentul de special interes al programului l-a constituit prezentarea — în versiunea interpretativă a tînărului pianist Andrei Vieru — a celebrului opus bachian, *Variațiunile Goldberg*. Fire iscoditoare, permanent interogativă, tînărul interpret cercetează capodopera cu pasiunea muzicianului-intelectual ce traversează o experiență personală marcantă pentru sine, eliberată de ideile preconcepute ale convenienței de ordin stilistic; „stilul" pare a se contura determinat fiind de viața intimă a lucrării însăși; este o rațiune pe care interpretul o dezvoltă preluînd importante riscuri. „Surprizele" pot părea șocante dar prospețimea susținerii, a înlănțuirii momentelor, a raportării planurilor sonore, este deseori seducătoare. Și, pentru că nu poate fi vorba de o versiune definitivă ci mai mult de rodul meditației la această dată asupra capodoperei, este de dorit ca interpretul să dezvolte în continuare o gîndire muzicală sistemică cu raportări firești sau delimitări față de versiuni interpretative notorii; căci, mai mult poate decît în alte cazuri, se poate, cred, afirma că a interpreta *Variațiunile Goldberg* înseamnă a învăța permanent atît din litera, din spiritul textului, cît și din marea experiență a interpretării acestei capodopere. Iar Andrei Vieru face încă de pe acum demonstrația unei remarcabile deschideri intelectuale în această privință.

Dumitru AVAKIAN

Musica Nova

Titlul generic al afişului, „Panoramic XX", este extrem de potrivit pentru ceea ce reprezintă „Musica Nova" în viaţa noastră culturală. Întreaga activitate a muzicienilor care au luat parte la istoria acestei formaţii o justifică, pe parcursul a două decenii. Concertul de la Ateneul Român, din 3 decembrie 1985, avea semnificaţia unui bilanţ aniversar, readucînd în faţa publicului, după exact 20 de ani de la debut, acest ansamblu, în care mai recunoaştem pe curajosul timonier al tuturor programelor — violonistul Mircea Opreanu. El este purtătorul istoriei Musicei Nova şi, pe drept cuvînt, merită preţuirea tuturor celor care au înţeles cu cîte sacrificii se scrie o asemenea istorie. Ascultîndu-l rostind o scurtă prezentare a concertului jubiliar, gîndul s-a întors către anii ce au trecut, către entuziasmul trăit de muzicienii reuniţi de neuitata Hilda Jerea, în seara memorabilă a debutului, cînd răsuna pentru prima dată la noi *Cvartetul* lui Olivier Messiaen... S-au perindat, de-a lungul timpului, artişti însemnaţi care au cîntat sub egida Musicii Nova, stimulaţi de compozitoarea şi pianista Hilda Jerea. Cu o consecvenţă demnă de admiraţie, Musica Nova şi-a împlinit proiectele, polarizînd în jurul ei interpreţi şi compozitori, în larga acţiune de prospectare activă a creaţiei contemporane. Îi regăsim acum grupaţi în jurul lui Mircea Opreanu, la fel de legaţi de idealurile tinereţii. De fapt, membrii formulei actuale reprezintă o altă generaţie, care a preluat ştafeta, încredinţîndu-ne că există un viitor: violonista Cristina Ungureanu, violistul Gabriel Bălă, violoncelista Anca Vartolomei, pianistul şi compozitorul Mihai Vîrtosu.

În tradiţia acestui ansamblu, ideea circulaţiei creaţiei actuale se îmbină cu cea a abordării unor prime versiuni. Din acest punct de vedere, opţiunile s-au îndreptat spre doi muzicieni de seamă ai generaţiei maeştrilor — Wilhelm Berger şi Myriam Marbe. Muzica de cameră are o frecvenţă redusă în viaţa noastră de concert, aşa că reluarea la un interval de un deceniu a *Cvartetului nr. 12* de Wilhelm Berger avea — după cum remarca şi prezentatorul concertului, muzicologul Petre Codreanu — aspectul unei „noi" prime audiţii. Să subliniem din nou cu acest prilej că, dincolo de muzica acestei lucrări, cu totul remarcabilă ca idei, tratare şi scriitură, gîndirea lui Wilhelm Berger se reconfirmă într-o impresionantă unitate a stilului, avînd mereu acel fond epic pe care se clădeşte evenimentul, asemenea unui curs de fluviu în care se oglindesc imaginile. Prima audiţie a celui de al doilea *Cvartet de coarde* semnat de Myriam Marbe (primul fusese prezentat, cu cîţiva ani în urmă, tot de Musica Nova) ne relevă o sensibilitate a tentelor, o fineţe a intonaţiei care conturează desenul ideilor pe o traiectorie surprinzătoare a evoluţiilor. *Cvartetul* are — după mărturisirile compozitoarei — o conflictualitate care îşi are rezolvarea „benefică", ceea ce se simte evident în jocul replicilor şi alunecarea culorilor, cu un sens clar condus, cu o fineţe remarcabilă a regiei spectacolului unor „voci intime".

Între cele două lucrări a căror interpretare relevă calitatea la care se obligă interpreţii Musicii Nova să se prezinte întotdeauna, au fost aşezate — ca un gest omagial — patru lieduri de Hilda Jerea. În versiunea Marthei Kessler (la pian Mihai Vîrtosu), intenţia era explicită şi ne-a readus ceva din personalitatea regretatei artiste care şi-a închinat ultima parte a vieţii acestei formaţii. Ascultîndu-le, ne-am imaginat mai mult, am retrăit serile minunate care au strălucit în aceste două decenii. Musica Nova este şi rămîne un punct de reper, pentru perioada contemporană a culturii noastre, onorînd o tradiţie de prestigiu.

Grigore CONSTANTINESCU

Integrala cvartetelor de coarde de Schubert(I)

Printre numeroasele invitaţii pe care Filarmonica bucureşteană le-a făcut — în luna decembrie 1985 — publicului iubitor de muzică de cameră, au reţinut în mod deosebit atenţia cele două „integrale" ale cvartetelor de coarde de Schubert şi Beethoven (debutul celei de a doua fiind amînat pentru luna ianuarie 1986). Coincidenţa incită desigur la reflecţii, dar o paralelă între cei doi compozitori nu-şi are locul aici. Nu se poate uita însă, în ceea ce-l priveşte pe Schubert, importanţa pe care acest gen — în care sensibilitatea muzicianului s-a regăsit încă de timpuriu — a avut-o pentru creaţia sa instrumentală în general.

Cei patru tineri interpreţi cărora le datorăm o astfel de iniţiativă sînt nume cunoscute în viaţa de concert: Andrei Roşianu — vioara I, Roxana Dură — vioara a II-a, Gabriel Bălă — violă şi Grigore Barbosa — violoncel. Ei au ales pentru prima seară (23 decembrie) trei opusuri distanţate în timp; asocierea lor a fost cu atît mai interesantă, ea relevînd traiectoria evoluţiei stilistice ce uneşte „mozartianul" *Cvartet op. 25 nr. 1 în mi bemol major* (1813) cu romanticul *op. 29 în la minor* (1824). În deplină concordanţă ca viziune artistică, formaţia a oferit pagini de adevărată virtuozitate — în excepţionalul *Quartettsatz* (1820) de pildă — creînd impresia omogenităţii chiar dacă nu totdeauna gradul de implicare a fiecărui muzician a corespuns nivelului general al ansamblului: vioara a II-a, spre exemplu în *Cvartetul op. 29* a fost pusă în umbră de dialogul cu vioara I; şi pentru a rămîne la această lucrare, s-au remarcat cantabilitatea violei ca şi vigoarea violoncelului).

Patosul, bucuria actului interpretativ caracterizează prezenţa pe podium a violonistului Andrei Roşianu. Elanul său nedisimulat, redundanţa exprimării au determinat însă inundarea cadrului stilistic. Tuşele au apărut îngroşate, Andrei Roşianu părînd să uite de *natura poetică* a melodicii schubertiene. „Puritate, delicateţe" sînt cuvintele cu care compozitorul însuşi, apreciind-o, a consimţit la veridicitatea primei interpretări a opusului notat cu nr. 29. Aceste remarci nu au nicidecum rostul de a diminua reuşita concertului, efortul pe care o astfel de întreprindere îl presupune.

Marin Cazacu — Steluţa Radu

După o remarcabilă interpretare a *Concertului în re major* de Haydn sub bagheta dirijorului Jean Périsson, în cadrul Festivalului „George Enescu", violoncelistul Marin Cazacu a evoluat din nou pe scena Ateneului (miercuri 18 decembrie 1985), de data aceasta alături de pianista Steluţa Radu.

Fără a fi tumultuos, talentul tînărului artist poartă însemnele sensibilităţii specifice naturilor introvertite. Atracţia meditaţiei, o linişte ce are profunzimea acumulărilor subterane — mă gîndesc la *Preludiu, Giga şi Sarabanda* din *Suita a V-a* de Bach — compensează lipsa tentelor strălucitoare, dominînd tentaţia spectacularului.

Centrul de greutate al serii l-au constituit cele două sonate, de César Franck şi Dmitri Şostakovici. Trebuie remarcată aici contribuţia incontestabilă a pianistei Steluţa Radu. Ea dovedeşte un excelent simţ al proporţiilor, al dramaturgiei muzicale. (În paranteză fie spus, transpunerea pentru violoncel a *Sonatei* franckiene solicită în mod deosebit interpreţii, timbrul acestui instrument — mai ales în registrul acut — neavînd puterea de penetraţie a viorii).

Cu cei doi autori din școala spaniolă — Granados și Cassado — s-a închis un program bine arcuit stilistic și realizat cu o ținută artistică ireproșabilă.

Michaela ROȘU

Ion Georgescu

Prin recitalul său din 28 noiembrie 1985 — de la Sala Studio a Ateneului, dedicat muzicii secolului XX — Ion Georgescu se plasează între cei mai pertinenți slujitori ai ideilor contemporaneității, între dăruiții autentici pentru compoziția avansată, novatoare.

Am mai spus-o și cu alte ocazii, afișul unui concert de muzică nouă poate, uneori, prin el însuși, vorbi despre cel care l-a alcătuit, într-o măsură mult mai clară decît un afiș cu opusuri clasice, unde opțiunea are un caracter aproape obiectivant.

Violonistul Ion Georgescu se află în căutarea unui *modus vivendi* cu instrumentul său; cît privește statutul acestuia ca partener ideal în lupta pentru cucerirea libertății față de poziția (prea) instituționalizată istoric a viorii și, astfel, nu totdeauna benefică ideilor celor mai îndrăznețe, Ion Georgescu se află pe drumul care, sigur, duce la conturarea unei tehnici instrumentale, a unui set infinit combinabil de modalități de execuție într-adevăr utile compozitorului care își merită numele de *contemporan*.

Pe acest drum, Ion Georgescu interoghează diversele stadii ale modernității viorii, din perimetrul universal și românesc; prin urmare, pe afișul propus de el citim, involuntar, semnele acestei febrile căutări.

Bunăoară, compoziția unui muzician american destul de notoriu — Donald Martino —, *Phantasy — Variations* avea, evident rolul de a „sculpta" un discurs interpretativ colorat (chiar excesiv colorat) de modalități de atac, de frazare, nunțare, impulsionat de scriitura post-serială foarte încărcată a partiturii. Ion Georgescu s-a luptat, biruitor, cu un text (aproape) exclusiv interesant prin prisma ingeniozității de violonistică modernă.

Lucrarea lui Fernando Grillo (marele contrabasist ale cărui idei țîșnesc cu forța „spontaneității" îndelung studiate pe corzile instrumentului său, prelungindu-le — în căutările interesante de compoziție — pe modalitățile altor instrumente), *Angelo Musicante*, autentifică un mod original de a pătrunde misterul nașterii sunetului pe corzile viorii; examen pe care Ion Georgescu l-a trecut cu brio.

Din literatura română actuală, Ion Georgescu a apelat, mai întîi la doi tineri compozitori: Sorin Lerescu *(Actio)* și Andrei Tănăsescu *(Poem* pentru vioară și pian).

Lucrarea lui Sorin Lerescu este o muzică de autentică valoare, matură, chibzuită, excelent plasată în teritoriul posibilităților extinse ale viorii. Ion Georgescu i-a „ghicit" resorturile alternărilor de planuri (volitiv-evocator), propunînd o soluție credibilă acestui text reprezentativ pentru viziunea instrumentală a tinerei generații de compozitori.

În *Poemul* lui Andrei Tănăsescu, violonistul l-a avut ca partener pe autor; excelent pianist, artist de forță a penetrației în resorturile mai greu dibuibile ale muzicii (noi și vechi), Tănăsescu păcătuiește, cînd compune, printr-o incredibilă pierdere a sinelui personal în fața modelelor de muzică pe care le slujește ca interpret. *Poemul* său este o colecție de platitudini bine știute din repertoriul violonistic de la Sarasate la Ysaye, închegate într-o gestualitate, la prima vedere seducătoare, în fond, de o lipsă de vocație componistică nedumeritoare.

Vorbind de excelentul *pianist* Andrei Tănăsescu, am ajuns (și) la capitolul privind colaboratorii lui Ion Georgescu din recitalul său: deci, Tănăsescu și percuționistul Matei Alexandru. Acesta din urmă are — se simte asta de la prima întîlnire pe care o ai cu el — vocația adîncă pentru muzica nouă; aparține, ca și Ion Georgescu, artiștilor în care compozitorii trebuie să facă investiții intelectuale maxime. Alegîndu-și o piesă pentru vibrafon solo de Boguslaw Schaeffer (estetica modulelor disponibile în cele mai variate ordine, la modă în anii '60), Matei Alexandru a demonstrat că este un artist de autentică vibrație.

Cu Matei Alexandru, Ion Georgescu a semnat interpretarea celei mai importante lucrări a serii, *Sonata* — în prima audiție — *pentru vioară și percuție* de Tiberiu Olah. Ca în atîtea alte compoziții anterioare ale sale (să amintesc, de exemplu, ciclul *Armoniilor)*, autorul este preocupat de deschiderea discursului muzical prin intermediul posibilităților multiple de suprapunere între partida viorii și cea a percuției.

Dincolo, însă, de această detectabilă strategie formală, dincolo și de formidabila, absolut măiastră scriitură individuală și de ansamblu a instrumentelor, lucrarea lui Tiberiu Olah este o magistrală lecție de artă mare, unde regia tensiunilor, jocul plinului și golului, excesivul și simplul se întrepătrund într-o densă textualitate de procese componistice.

Ion Georgescu și Matei Alexandru și-au dat mîna în conturarea unei interpretări viguroase, nervoase (dar lucide), demonstrație sumativă a resurselor de care dispun. De dorit ca versiunea lor, la opera lui Tiberiu Olah, să fie reluată, adîncită și... imortalizată într-o înregistrare reprezentativă.

Fred POPOVICI

„Pro camera"

La 11 decembrie 1985, la Muzeul de Artă al R.S.R., în ciclul „Panoramic XX", cvartetul „Pro camera" din Cluj-Napoca, format din Ildiko Bányai — vioara I, Grigore Botár — vioara a II-a, Miklos Bányai — violă și Adalbert Török — violoncel, ne-a oferit un program de muzică românească de compozitori clujeni. Concertul a constituit un eveniment neîndoielnic atît prin calitatea lucrărilor oferite — majoritatea în primă audiție — cît și prin nivelul interpretării (cu care, de altfel ne-a obișnuit, și nu de azi sau de ieri, școala clujeană).

S-a produs totodată pianista Mihaela Gavriș care a executat cu extremă muzicalitate și capacitate instrumentală *Sonata pentru pian* de Valentin Timaru, o lucrare în care alături de ingenuități prokofieviene se remarcă savante dezvoltări și transfigurări tematice. *Cvartetul nr. 2* de Vasile Herman este o lucrare plină de idei interesante — timbrale și tematice — și în care observăm un *plus* de cantabilitate salutar. *Cvartetul nr. 2* de Ede Terényi este o lucrare amplă, ciclică, de evidentă filiație enesciană în care abundă și idei de sorginte folclorică și nu, toate sub controlul deplin al unui meșteșug impecabil. *Meditație* pentru cvartet de coarde de Hans Peter Türk, o lucrare pe care o cunoșteam și o apreciam de cu ani în urmă ca o împlinire antologică a unei personalități componistice afirmate, ne-a redeșteptat aceleași impresii de echilibru, substanță, circumspecție și autocenzură, calități majore ale voinței de *stil*. Mai puțin, poate, lucrarea *Dimensiuni* pentru vioară solo *(Piesă*, după cum era anunțată în program) de Zoltan Szalay, unde înlănțuirea de sonorități mai mult sau mai puțin clasate nu-și depășea prea mult aspectul „didactic"... să-i zicem, incipient și oricum necesar formării unui viitor compozitor (de talent, după cum se anunță). Dar surpriza *absolută* a serii, atît ca prezență pe afișele bucureștene cît și ca *sunet* al noii generații clujene de compozitori au fost fără doar și poate *Contrastele pentru cvartet* de Peter Szegö: o muzică în care talentul, noutatea și prospețimea invenției debordează și tinerețea compoziției și gîndirii — sub aspectul pozitiv al tuturor implicațiilor artistice — se impune fără rezerve. Mai rar o astfel de muzică la noile generații de compozitori...

Este de datoria tuturor instituțiilor de producție muzicală să sprijine și să stimuleze activitatea, munca și rezultatul artistic al unor formații de asemenea anvergură ; fie în țară, fie pe toate meridianele lumii, sub toate formele de concert, muzică imprimată la radio, televiziune și disc. Ar fi o recunoaștere stimulativă și în interesul deplin al creației și interpretării noastre muzicale, a unui efort și al unei probități artistice de excepție.

Nicolae BRÎNDUȘ

Festivalul artei și creației studențești

Arta corală studențească

Sfîrșitul de toamnă 1985 a coincis cu acordurile finale ale Festivalului de artă studențească — aflat la cea de a 16-a ediție — manifestare artistică multiplană integrată în marele concert național numit „Cîntarea României". Dedicat Anului Internațional al Tineretului, Festivalul a constituit un excelent prilej de evaluare a forțelor artistice studențești, atît în domeniul profesioniștilor cît și în cel al amatorilor. Am dori ca în rîndurile ce urmează să ne oprim puțin atenția asupra momentelor corale care au marcat prezențe notabile în manifestările muzicale finale.

Se cuvine mai întîi a fi amintit concursul de cîntece patriotice și revoluționare create de studenți, concurs cu o largă audiență în rîndul tinerilor compozitori aflați pe băncile conservatoarelor din București, Cluj-Napoca și Iași. Dintre aceștia s-au detașat Adrian Stroici (București) și Leonard Dimitriu (Iași), cei care au obținut Premiul I (din partea Uniunii Compozitorilor și respectiv din partea U.A.S.C.R.). Menționăm alături de ei pe George Balint, Cristian Berger, Luiza Caloianu (București), Simona Hanga (Cluj-Napoca) și Roxana Hașeganu (Iași), cei care au obținut premiile II și III. Lor li se adaugă merituoasele mențiuni ale clujenilor Gyöngyver Makkai, Dana Cojocaru și Zita Magyari.

Interpretate și imprimate la Radio și TV de cîteva dintre cele mai bune formații studențești amatoare premiate la ediția din acest an a Festivalului — „Intermezzo" (Cluj-Napoca), „Diapason" (Brașov), Corul Facultății de Medicină din Craiova, Corul Universității din București — lucrările tinerilor creatori au dovedit talentul și angajarea, participarea activă a autorilor la evenimentele zilei. Aceste piese demonstrează existența unei garanții în ceea ce privește schimbul de mîine al coralisticii românești.

Un moment deosebit al fazei finale a Festivalului s-a desfășurat la București în sala Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (vineri 29 noiembrie 1985). În concurs s-au prezentat formațiile corale camerale ale Conservatorului ieșean și clujean, „Cantores amicitiae" și respectiv „Antifonia". Cele două ansambluri vocale au impresionat prin prezența muzicală de excepție demonstrînd, fiecare din ele, o impecabilă știință a cîntului coral. Meritul deosebit al lui Constantin Gîscă a fost acela că a știut să-și conducă corul („Cantores amicitiae") cu o sensibilitate și logică muzicală ieșite din comun. Interpretările oferite au trădat muzicalitatea dirijorului și a formației sale. Din rîndul lucrărilor audiate am reținut în mod special versiunile remarcabile date pieselor semnate de Alexandru Pașcanu (inepuizabilele variațiuni pe tema Chindiei) și Corneliu Cezar (prezent cu impresionanta sa suită în stil clasic *Flăcări și roți).*

„Antifonia" clujeană și Constantin Rîpă, conducătorul ei muzical, au abordat un repertoriu românesc pretențios ce a avut drept cap de afiș dramatica lucrare a Irinei Odăgeanu-Tuțuianu, *Rugul pîinii.* Complexă, tensionată, piesa compozitoarei bucureștene a găsit rezonanța perfectă în spiritul muzical al clujenilor care au tălmăcit remarcabil aceste pagini muzicale de excepție. In afară de concurs, corul clujean, împreună cu reputatul ansamblu de percuție (condus de acest neîntrecut maestru, adevărat vrăjitor al baghetelor de tobă care este lect. univ. Grigore Pop) a prezentat lucrarea *Idmen* de Iannis Xenakis, lucrare pe care formația a interpretat-o în primă audiție mondială absolută în cadrul prestigiosului festival internațional „Europa cantat 9" desfășurat la Strasbourg — Franța — iulie 1985. Rezultatul simbiozei cor-percuție a fost, atît pe plan compozițional cît și interpretativ, mai mult decît fericit. Am audiat o muzică logică în asprimea ei, vînoasă și interesant construită (am avut tot timpul „sentimentul" unui rondo, păstrat doar în armătura lui dar epurat de galanteria sau grația formei tradiționale). O partitură extrem de dificilă, complexă, a prilejuit clujenilor o performanță ieșită din comun. Pentru competență (și curaj !) merită toată admirația. Constantin Rîpă, animatorul formației, se demonstrează a fi în continuare același muzician complet (în egală măsură creator și interpret) și competent. Un public numeros a apreciat cu căldură performanțele ieșenilor și clujenilor de a căror revedere ne bucurăm întotdeauna.

Dan BUCIU

Spectacolele claselor de operă ale Conservatoarelor

În cadrul celei de-a XVI-a ediții a Festivalului artei studențești, clasele de operă ale celor trei Conservatoare — „Ciprian Porumbescu" din București, „George Enescu" din Iași și „George Dima" din Cluj-Napoca — au prezentat la București, în zilele de 22—24 noiembrie 1985, cîte un spectacol într-un act, special pregătit cu acest prilej. Să spunem din capul locului că au fost trei realizări întru totul remarcabile, fiecare în genul ei. S-a confirmat astfel, o dată în plus, existența unui rezervor inepuizabil de talente artistice românești, capabile să dea viață scenică elocventă unor creații implicînd spectacole sincretice de mare complexitate, în care muzica se împletește cu teatrul, cu arta plastică, cu dansul. Nu este, deci, de mirare dacă juriul, aflat în imposibilitate de a ierarhiza cele trei spectacole, le-a decernat tuturor cîte un bine meritat Premiu I. Pentru publicul prezent în sală, participarea la aceste reușite manifestări studențești a fost cu atît mai captivantă, cu cît spectacolele nu s-au încadrat în genul propriu-zis al operei, nici măcar al operei de cameră, ci fiecare dintre ele în cîte un gen învecinat cu opera, demonstrînd astfel diversitatea formelor de expresie ale teatrului muzical.

„Profesorul de muzică" de Pergolesi

Inițiativa Conservatorului bucureștean a avut, înainte de toate, meritul de a constitui un prolog la manifestările aniversării în 1986 a 250 de ani de la moartea lui Giovanni Battista Pergolesi, intervenită în 1736 — la vîrsta de numai 26 de ani — după o carieră creatoare extrem de concentrată, în care numeroasele lucrări au fost compuse în chip precipitat, parcă sub imperiul presimțirii unei vieți rapid consumate. *Il maestro di musica* (Profesorul de muzică), aleasă de colectivul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", face parte din categoria așa-numitelor *intermezzi* (intermedii) sau divertismente comice, care se reprezentau — conform uzanței epocii — pe scenele napolitane în intervalul între actele dramelor

muzicale. Multe din aceste intermedii, printre care în special *La serva padrona* (Slujnica stăpînă) de Pergolesi, au ajuns repede la o viață scenică independentă, deschizînd calea noului gen al operei bufe italiene.

Profesorul de muzică, compus în 1731, la 21 de ani, ca un intermediu pentru opera sacră *La conversione din San Guglielmo d'Aquitania* (Convertirea sfîntului Guglielmo din Aquitania), este la rîndul lui un divertisment savuros, înfățișînd dilema tinerei cîntărețe studente Lauretta, nehotărîtă dacă să răspundă favorabil declarațiilor de dragoste ale unui impresar — care-i promite o lansare rapidă în lumea operei — sau ale profesorului ei de muzică, de la care mai are mult de învățat sub aspect profesional. Subțirimea argumentului dramaturgic dispare aici grație partiturii, comparabilă ca mobilitate expresivă cu aceea a *Slujnicei stăpîne*.

Interpretarea solistică s-a ridicat, în mod indiscutabil, la nivelul cerințelor unui asemenea gen de teatru muzical, pe prim plan situîndu-se, în rolul Laurettei, soprana Simina Ivan, o prezență de mare farmec tineresc, rară îmbinare de ingenuitate și simț al umorului, o veritabilă subretă cu o cuceritoare spontaneitate scenică și un larg evantai de mijloace vocale și actoricești. Tenorul Cristian Caraman a întruchipat cu un joc spiritual, plin de naturalețe, un Profesor de muzică autoritar, exigent, mereu nemulțumit, dar în permanență ridiculizat de eleve pentru ticurile sale. În personajul Impresarului, basul Mihnea Lamatic s-a prezentat la largul său sub raport vocal ; o accentuare a notei satirice, pe care rolul său o implică, ar fi adus un bine venit supliment de „sare și piper" umorului copios, pe care profesorul de regie de operă A. I. Arbore l-a promovat cu dărnicie în interpretarea trio-ului solistic. Aurel Niculescu, la pupitrul orchestrei de studenți a Conservatorului (prezenți pe scenă, în costume de epocă), a condus cu tact, cu spirit, cu precizie, fără a lăsa nici o clipă să se relaxeze resortul acțiunii.

„Prețioasele ridicole" de Vasile Spătărelu

Spectacolul studenților ieșeni a fost încîntător sub toate aspectele, începînd cu creația, care a constituit o veritabilă surpriză. Îl știam pe Vasile Spătărelu un compozitor de solidă formație profesională — însușită sub îndrumarea unui maestru de calibrul lui Anatol Vieru —, un adept al stilului polifonic, al modurilor arhaice, dar nu bănuiam că ascunde un simț al umorului de asemenea dimensiuni, încît să realizeze un comentariu muzical plin de vervă, de spirituală reacție instrumentală la aproape fiecare replică a celebrei comedii a lui Molière, *Les précieuses ridicules* (Prețioasele ridicole). Rămășagul de a trezi cu acest text clasic — care supune unei satire acerbe exagerările de prețiozități din limbajul folosit în unele saloane pariziene din prima jumătate a secolului al XVII-lea — interesul unui public din zilele noastre, distanțat cu peste 350 de ani față de obiectul satirei molierești, a fost cîștigat de Vasile Spătărelu cu brio. Ceea ce a rezultat din colaborarea sa cu libretiștii Anda și Dimitrie Tăbăcaru a fost un *musical* în sensul modern al termenului, în care momentele muzicale, de expresie contemporană (spre final, în locul unei „courante" de epocă se încinge în scenă un rock îndrăcit !), sînt întrețesute cu dialogurile în proză preluate ca atare din textul original. Un asemenea gen de teatru muzical implică însă folosirea unor interpreți înzestrați deopotrivă cu calități vocale și actoricești. Iar aici a intervenit a doua mare surpriză a spectacolului : studenții claselor de canto ale Conservatorului din Iași s-au dovedit a fi excelenți actori de comedie, capabili să dezlănțuie repetate salve de rîsete în rîndurile unui public captivat de evoluția scenică alertă, plină de spontaneitatea juvenilă, a întregii distribuții. În centrul atenției s-a situat interpretul rolului Mascarille (jucat la premiera pariziană din 1659 de Molière însuși), baritonul Lucian Cristiniuc, un autentic talent de comedian, care cîntă, joacă, dansează cu dezinvoltură, știe să valorifice fiecare replică prin intonație, gest, mimică. Alături de Cristiniuc, tenorul Florin Serac (Jodelet) a fost un simpatic partener al farsei jucate celor două *prețioase ridicole*, interpretate de soprana Gilda Humiță (Magdelon) și mezzo-soprana Camelia Fornwald (Cathos), cu ifosele și afectările necesare, în timp ce soprana Manuela Potopencu a întruchipat cu multă convingere personajul slujnicei Marotte, apărătoare a bunului simț țărănesc, iar Constantin Gheorghiu (La Grange) și Adrian Radu (Du Croisy) s-au achitat convenabil de rolurile celor doi pretendenți respinși de cele două tipice reprezentante ale falsei distincții camuflate sub verbiajul unor metafore puerile. Am apreciat și contribuția plină de nerv a baritonului Tiberiu Popovici, profesor de canto la Conservatorul ieșean, în rolul „bunului burghez" *(bon bourgeois)* Gorgibus, revoltat de fandoselile fiicei și nepoatei sale.

Meritul principal în reușita spectacolului revine, fără îndoială, regiei (semnate de regretatul Dimitrie Tăbăcaru, alături de Emil Coșeru), care a știut să imprime un irezistibil antren și o promptă capacitate de reacție la replici întregii distribuții și chiar întregii orchestre, pentru că membrii orchestrei (aflați pe scenă și îmbrăcați în costume de epocă) participă și ei la acțiune, în frunte cu dirijorul Corneliu Calistru, au intervenții solistice de prim plan și chiar intervenții verbale. În ansamblu, o certă reușită, care depășește cu prisosință nivelul unei producții școlare, meritînd prezentarea în fața publicului larg. Succesul ar fi garantat !

„Prometeu" de Doru Popovici

Dacă bucureștenii au venit cu un divertisment comic, iar ieșenii cu un *musical*, clujenii au adus o operă-oratoriu, categorie căreia i s-a dedicat la noi Doru Popovici încă de la prima sa lucrare de acest gen, *Prometeu*, compusă în 1958, la 26 de ani și prezentată în premieră la Opera Română din București în decembrie 1964. Reluînd această lucrare într-o nouă viziune scenică, studenții clasei de operă a Conservatorului „George Dima" au reconfirmat viabilitatea unei asemenea forme de teatru muzical modern, bazată pe un echilibru clasic, pe o dramaturgie de factură predominant lirică și — după cum o declară autorul însuși — pe o tipologie conducînd la momentul vechiului madrigal dramatic italian, de specie monteverdiană.

Spectacolul clujean a fost, înainte de toate, un festival al vocilor frumoase, generoase, cultivate, susținut de un mănunchi de studenți care bat cu autoritate la porțile consacrării : Petru Hercz (Prometeu), un bariton dramatic de mare forță expresivă, Eva Zseller-Bărăian (Nimfa Eromeni), o soprană spinto cu glas amplu și simț exact al frazării, Angeliu Oală (Zeus), un bas profund, de remarcabilă consistență vocală. De la pupitrul corului și orchestrei Conservatorului clujean, Imre Mokos a imprimat discursului muzical lirismul și — totodată — densitatea substanței muzicale, caracteristice pentru limbajul lui Doru Popovici, în timp ce regia (Alexandru Fărcaș) și scenografia (Viorel Gomboșiu) au știut să se adapteze la condițiile scenei de dimensiuni restrînse a sălii „Studio" din Conservatorul bucureștean. Nu mi s-a părut, totuși, firească eterogenitatea costumației eroilor principali, cu Prometeu și Eromeni în togi antice, față în față cu un Zeus în frac și cu cască de pompier pe cap. Iar decorul tabloului ultim nu izbutește — de altfel ca și în spectacolul premierei din 1964 de la Opera Română din Bucu-

rești — să sugereze în mod convingător ambianța piscului semeț pe care își ispășește pedeapsa, înlănțuit, dîrzul titan Prometeu. Cu aceste minore rezerve, spectacolul clujean a încheiat cu succes seria celor trei manifestări studențești de teatru muzical, demonstrînd atașamentul față de arta autentică și seriozitatea cu care catedrele de canto și clasele de operă își desfășoară activitatea în Conservatoarele noastre.

Edgar ELIAN

CLUJ—NAPOCA

Festivalul și concursul „Gheorghe Dima" ediția a II-a

Abia se stinseseră ecourile Festivalului de artă studențească din cadrul „Cîntării României" (— ale cărui manifestări sînt recenzate în parte în paginile numărului de față al revistei noastre —) și ne-am îndreptat pașii către Cluj-Napoca, pentru a asista la cea de a doua ediție a Festivalului și concursului interjudețean de creație și interpretare muzicală „Gheorghe Dima", ce s-a desfășurat între 5 și 8 decembrie 1985, sub egida Uniunii Tineretului Comunist — Comitetul Județean Cluj, a Conservatorului de muzică din puternica cetate transilvană și a Asociației oamenilor de teatru și muzică. Este o manifestare de mare interes, deasemenea dedicată tineretului, atît celui aflat încă pe băncile institutelor de învățămînt artistic, cît și celui ce și-a desăvîrșit pregătirea în cadrul lor și se află astăzi în plină activitate în diferite centre ale țării. Uniunea compozitorilor și muzicologilor (— centrala din București și filiala din Cluj-Napoca —) a fost și ea din plin prezentă printre sprijinitorii acestei reuniuni artistice de tineret, atît prin participarea unora dintre membrii ei în cadrul juriilor de concurs cît și prin premii de creație care au venit să se adauge celor ale organizatorilor definiți mai sus. În ce privește creația, am avut ocazia să ascultăm în primul concert al Festivalului unele lucrări ale laureaților de anul trecut — și în primul rînd cantata *Invocație* de Radu Bacalu, pe versuri de Ion Horea, la execuția căreia și-au dat concursul membri ai corului și orchestrei Filarmonicii de stat din Cluj-Napoca, sub direcția lui Imre Mokos (dirijorul corului Florentin Mihăescu), precum și *Egloga* de Zoltán Szalay, interpretată de un octet al Școlii generale nr. 1 din Miercurea-Ciuc, dirijat de compozitor. Cei doi s-au aflat și printre laureații de anul acesta, la care trebuie însă adăugate nume ca acelea ale lui Gheorghe Costin, Ruxandra Hașegan, Livia Teodorescu, Zita Magyari, Adrian Nichiteanu (cu poemul coral *Patria doinelor*, distins cu premiul I la lucrări corale) sau ale lui George Balint, Mihaela Stănculescu, Ladislau Kelemen, Leonard Dimitriu, Ioan Dobrinescu (cu *Lamento di Europa*, premiul I la lucrări camerale, „ex aequo" cu Dora Cojocaru, autoarea piesei *Structuri* pentru orchestră de cameră). S-ar cuveni adăugat că dacă între numele laureaților întîlnim studenți și absolvenți ai Conservatoarelor din București, Cluj-Napoca și Iași, juriul a considerat oportun să acorde mențiuni speciale chiar unor elevi — Naina Jinga, Luminița Spînu — care manifestă aptitudini creatoare indubitabile chiar din această fază de evoluție a talentului lor.

În cele ce urmează, aș dori să mă opresc mai în detaliu asupra unor considerente legate de concursurile de interpretare desfășurate în cadrul respectiv la Cluj-Napoca, deoarece acest element a fost nou în manifestările „Gh. Dima" și își dobîndește o greutate specifică aparte dată fiind nu numai alcătuirea repertoriului de concurs și exigențele speciale ale acestuia cît și munca exemplară a juriilor, care s-au bucurat de președinția de onoare a maestrului Sigismund Toduță (prezent activ în toată desfășurarea concursului de pian) și au statuat unele criterii pilduitoare. Concursurile s-au desfășurat în două etape (prima nefiind eliminatorie) și au avut un program impus ce aducea un omagiu compozitorilor sărbătoriți în 1985, la tricentenarul lor în cadrul Anului muzicii europene (J. S. Bach, G. F. Händel, D. Scarlatti) precum și lui George Enescu, de la a cărui stingere din viață s-au împlinit în 1985 trei decenii. La vioară, de pildă, s-a cerut în prima etapă o sonată de Händel și una de Bach, iar în etapa a doua o piesă sau un ciclu de piese la alegere precum și *Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"* de George Enescu — creație care include dificultăți deosebite ridicate în fața interpreților și a cărei prezență în repertoriul impus vorbește de la sine despre exigențele concursului.

La pian, concurenții au fost împărțiți în două grupe, după criteriul profesiei și al vîrstei, *grupa A* incluzînd elevi și studenți pînă la 23 de ani, iar din *grupa B* făcînd parte absolvenții de conservator între 23 și 32 de ani.

În ce privește vioara, semnatarul acestor rînduri a putut aprecia munca juriului îndeosebi prin prestația laureaților din concursul final — dar este evident pentru oricine că rezultatele au stabilit o ierarhizare plină de înțelepciune. Astfel, Luminița Petre-Rogacev a confirmat evoluția ei de mare calitate, remarcată unanim de critica muzicală în cadrul Festivalului „Tinere talente" și a galelor tinerilor soliști ; împreună cu pianista Ana-Maria Avram, ea a realizat o versiune ce poate fi caracterizată drept excepțională a *Sonatei a III-a* de Enescu : prin paleta coloristică neobișnuit de rafinat diversificată, precum și printr-o anume veridicitate a sentimentului, în spiritul celor mai bune tradiții enesciene și în același timp cu o sesizabilă notă de originalitate, vădită într-o sensibilitate poetică de reală adîncime. Deci, un incontestabil premiu I, care va trebui să cîntărească greu în cariera tinerei violoniste. La premiul II, Constantin Gîlicel a vădit o evoluție artistică notabilă parcursă într-un timp relativ scurt, pentru că de la *Concertul nr. 3* de Mozart ascultat la Tîrgu-Mureș sau participarea la execuția *Dublului Concert în re minor* de Bach pînă la versiunea *Sonatei nr. 3* de George Enescu, înfățișată alături de colega sa de la Conservatorul din Iași — Liliana-Daniela Golescu, este o distanță apreciabilă în ce privește arsenalul de mijloace violonistice și un anume dar al imagisticii sonore plină de plasticitate. Ne-am bucurat să aflăm la premiul al III-lea pe Istvan Kosztandi, violonist de seriozitate și apreciabilă ținută profesională, vădite de altfel în versiunea rapsodiei concertante *Tzigane* de Ravel, înfățișată în concertul laureaților. Premiul pentru interpretarea lucrării liber alese a fost atribuit lui Ladislau-Petru Horvath, iar pianiștii Mihai Ungureanu și Dragoș Mihăilescu au fost distinși în chip special pentru aportul colaborării lor de calitate deosebită la susținerea prestației colegilor violoniști.

Ca membru al juriului de pian, am urmărit desigur mai în amănunt evoluția candidaților la acest instrument ; rezultatele concursului au fost rezultatul unor deliberări extrem de substanțiale și din multe puncte de vedere revelatoare, stabilindu-se în genere un fertil climat al schimbului de opinii și idei. Candidații ar fi beneficiat adesea din plin de

pe urma punctelor de vedere critice expuse în cadrul juriului ; în cele ce urmează îmi voi exprima *opinia personală*, care coincide adesea cu aceea a majorității distinșilor pianiști și profesori din juriu. Un prim și necontestat cîștig al concursului este însuși repertoriul vehiculat de candidați, în urma programului impus. Un prim cîștigător, în acest sens, este însuși... Domenico Scarlatti. La etapa I, s-au cerut trei sonate în mișcări diferite din creația marelui maestru italian, una din sonate urmînd a avea o structură polifonică. În felul acesta, s-a realizat nu numai o implicare a tinerilor pianiști în explorarea unui univers care le era prea puțin familiar pînă acum, dar s-a și revelat întregii asistențe un adevăr poate umbrit prea adesea — acela că în creația lui Scarlatti trebuie urmărite nu numai grația, limpiditatea mediteraneană, agrementul unei virtuozități în stare „născîndă", ci și profunzimea unei gîndiri polifonice care nu are de ce să se teamă de comparația cu paginile bachiene. Unele din *Fugile* lui Scarlatti au constituit, din acest punct de vedere, adevărate revelații. La prima etapă, s-a mai cerut *Chaconne în sol major* de Händel (ca piesă impusă), precum și unul din nouă *Preludii și fugi*, selecționate din cele ale *Clavecinului bine temperat* de Bach. În etapa a II-a, au fost audiate o piesă sau un ciclu de piese, la alegere, însumînd 10—15 minute, precum și mișcări (partea I sau partea a II-a și a III-a) din *Sonata nr. 1 în fa diez minor* de George Enescu ; alternativ, se puteau alege și două piese din *Suita pentru pian op. 18* de George Enescu.

Un asemenea repertoriu de mare exigență stilistică a exercitat din pornire o selecție riguroasă a candidaților ; după cum a remarcat conf. univ. Ninuca Oșanu, rectorul Conservatorului „G. Dima" și președinte al juriului de pian, însăși prezentarea la/ și susținerea unui asemenea concurs reprezintă un efort deosebit pentru tinerii pianiști și posibilitatea confruntării cu probe artistice de mare răspundere. Concursul de la Cluj-Napoca își dobîndește în adevăr o însemnătate specială prin aceea că a inclus probe specifice de aprofundare a unor probleme stilistice dificile, depășind deci necesitatea etalării unui anumit grad de virtuozitate pentru a evidenția un nivel notabil de cultură muzicală și o aptitudine de însușire a unor coordonate de *știință a muzicii*. Din acest punct de vedere, el a reprezentat un stimulent evident pentru tinerii concurenți, cu rezultate notabile chiar de la această primă întîlnire a lor.

Dificultatea concursului a reieșit chiar din versiunile *Chaconnei în sol major* de Händel prezentate de toți candidații. Nu întîmplător, poate singurele soluții valabile au fost date de laureații primelor două premii de la *grupa B :* Astfel, Vlad Dimulescu (premiul I) a reușit să găsească un echilibru convingător al *tempi*-lor, cu o organică relație între episodul contrastant, minor, și restul variațiunilor, în timp ce Judit Gábos (premiul II) a înfederat o sonoritate înrudită cu cea clavecinistică, cu un joc *non legato* convingător și sugestiv. Vlad Dimulescu a reprezentat revelația necontestată a întregului concurs. În cîțiva ani, el a parcurs o evoluție artistică sesizantă, care i-a împlinit talentul cu un coeficient de personalitate și putere de expresie remarcabil. Este vorba, în momentul de față, de un autentic tînăr artist al clavirului, stăpînind ferm un arsenal de nuanțe interioare și instrumentale apt să-i asigure abordarea unui repertoriu cît de pretențios. Prestația sa, de un echilibru evident chiar de la etapa I, a culminat în etapa a II-a cu o tălmăcire matură a celor *Două Rapsodii op. 79* de Brahms ca și cu o redare egal de inspirată și autoritară a celor două mișcări (*II* și *III*) din *Sonata în fa diez minor* de George Enescu. Așa cum s-a prezentat, Vlad Dimulescu a ridicat din pornire valoarea întregului concurs la un nivel deosebit. Distinsă cu premiul II, Judit Gábos ne relevă un talent ce se cuvine din plin dezvăluit prin manifestări ulterioare. O sonoritate pianistică formată și captivantă, o agogică suplă și personală, în limitele autenticității stilistice, un dar de a-și însuși muzica prezentată și a o înfățișa cu un aport propriu seducător — iată calități pe care le dorim dezvoltate la viitoarele apariții.

La premiul al III-lea, Simona Mihai și Cipriana Gavrișiu au avut ambele realizări evidente, de ordin primordial pianistic în cazul celei de a doua, de ordin sensibil în ce o privește pe prima. Simona Mihai a creat o bună impresie prin abordarea rafinată și competentă stilistic a dificilei piese *Scarbo* din *Gaspard de la nuit* de Ravel, dovedind că o reconsiderare a unei cultivări exclusive a detaliului, în dauna vitalității construcției și a liniei mari, îi poate deschide tărîmul unor realizări general acceptate de audiență ; în ce o privește pe Cipriana Gavrișiu, evidenta pregătire instrumentală îngrijită se poate întregi cu o participare interioară mai eficientă. În orice caz, este vorba de pianiste cu un anumit grad de maturitate și de la care așteptăm lucruri și mai bune în viitor.

La grupa „mică", Cornelia Fucec, studentă clujeană, ne-a apărut în plin progres muzical, datele temperamentale cunoscute fiind acum întregite de un gust și o capacitate sporită de interiorizare *(Variațiunile de Brahms după Paganini*, p. II și III din *Sonata în fa diez minor* de Enescu) ; coleg de premiu I i-a fost studentul bucureștean Gerard Cademcian, apreciat pentru ținuta generală cumpănită și logica pronunțată a versiunilor sale interpretative. Aladár Racz (premiul al II-lea) este un tînăr pianist briliant, care trebuie să-și guverneze virtuozitatea apreciabilă mai consecvent spre valorile primordial muzicale ; la premiul al III-lea, Dan-Eugen Rațiu a obținut și o distincție specială pentru liniștea și elevația interpretării dificilei pagini bachiene *Preludiu și fuga în si bemol minor* din *Clavecinul bine temperat ;* poate că dacă la etapa a II-a nu ar fi adoptat o atitudine prea „activă" față de *Preludiu, Coral și Fugă* de César Franck rezultatul ar fi fost încă mai bun. Același premiu a fost obținut de Liliana-Daniela Golescu din Iași, o tînără pianistă sensibilă și cu darul culorii instrumentale, căreia i s-ar cere o stăpînire mai acurată a amănuntului de scriitură (finalul *Baladei a IV-a* de Chopin) și care are încă resurse evidente de creștere artistică.

Un caz interesant este acela al studentului Cristian Niculescu, care, chiar dacă nu a obținut un premiu, are un talent peste care nu se poate trece cu indiferență. Prezentarea sa, mai ales la prima etapă, a avut valențe muzicale indiscutabile. La etapa a II-a, însă, *Fantezia în do major* de Schumann ar fi cerut o desfășurare sonoră mai amplă a temei generoase de la mîna dreaptă, cumva umbrită de relieful exagerat al basului ; în Enescu *(Burlesca nr. 4* și *Carillon nocturne)*, ca de altfel mai toți concurenții ce au abordat aceste piese, nuanțele ridicate nu au vibrație sonoră ci sînt forțate. Există un anumit surplus de mișcări suplimentare, care ar trebui controlat mai riguros, pentru ca să nu absoarbă unele tensiuni ce s-ar cere canalizate spre clapele pianului.

Din Festivalul „Gheorghe Dima", am reținut deasemenea unele momente deosebite, în fruntea cărora s-ar situa redarea *Concertului nr. 1 pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță, de către Orchestra de elevi a Liceului de artă „George Enescu" din București, dirijată de Petru Andriesei, dificultățile extreme de ordin ritmic și polifonic fiind depășite cu o reală măiestrie, grație lucrului de migală de la repetiții. Am apreciat din nou și talentul violonistic, dublat tot mai mult de preocupări stilistice, al lui Rudolf Fátyol însoțit la pian de rafinatul muzician Ferdinand Weiss în *Sonata a opta* de Beethoven. Alte prestații au fost sub posibilități — Orchestra Conservatorului „G. Enescu" din Iași, dirijor

Nicolae Gâscă, absolut insuficientă în partea instrumentală a *Cantatei nr. 209* de Bach (solistă apreciata soprană Adriana Mesteș), totuși reabilitîndu-se parțial în substanțiala *Baladă* de Al. Pașcanu (solist eficientul clarinetist Liviu Bocșan) sau cvartetul de coarde bucureștean Ruxandra Simionescu, Lucica Preduț, Lucian Moraru, Ovidiu Marinescu, deci instrumentiști de talent și pregătire recunoscută, care însă laolaltă, în *Cvartetul op. 51 nr. 2* de Brahms au cîntat fals și fără finisaj muzical. Chiar talentata mezzosoprană Liliana Petrescu este cazul să-și pună mai acut problemele de emisie vocală și dicțiune, încă nerezolvate în *Liedurile* de Brahms (la pian Inna Oncescu, pe zi ce trece o muziciană de cameră de seriozitate și competență). Bine înțeles, Festivalul „Gh. Dima" este unul de tineret, în aceasta constă chiar meritul și farmecul lui, iar unele aspecte mai discutabile din evoluția tinerilor interpreți sînt, pe viitor, perfectibile.

Alfred HOFFMAN

BRAȘOV

Răzvan Cernat

„... oricît de scrupulos ar fi notată muzica și oricît de bine garantată contra tuturor echivocurilor prin indicarea tempourilor, a nuanțelor, legatourilor, accentelor etc.... ea cuprinde întotdeauna elemente tăinuite care se refuză unei definiții, căci dialectica verbală este neputincioasă să definească în întregime dialectica muzicală. Aceste elemente atîrnă deci de experiența, intuiția, într-un cuvînt, de talentul aceluia care este chemat să prezinte muzica". (Igor Stravinski). Adică de interpreți, în rîndul cărora dirijorul ocupă un loc central. Sînt gînduri împărtășite, într-o recentă discuție și de dirijorul Răzvan Cernat (— absolvent al conservatorului „C. Porumbescu" din București, unde a studiat compoziția cu Tudor Ciortea și Ștefan Niculescu, urmînd în paralel dirijatul cu Iosif Conta și Constantin Bugeanu, apoi cu Sergiu Celibidache la Bologna și Paris și cu Franco Ferarra la Venezia ; debutează ca dirijor în 1975, la Oradea ; a scris muzică de cameră și muzică de film ; în 1980 i se acordă Premiul de dirijat „Ionel Perlea", în același an devenind membru al Societății europene de cultură cu sediul la Venezia ; a dirijat toate orchestrele simfonice din țară, întreprinzînd turnee în Bulgaria, R.D.G. și Spania). După Răzvan Cernat, dirijorul trebuie să fie un desăvîrșit tehnician, pentru că, în actualele instanțe de concert, acceptate cu tot mai puține repetiții, „gestul devine deosebit de important, prin gest și atitudine, prin mimică dirijorul trebuie să comunice orchestrei toate intențiile sale, mai mult, să-și impună aproape instantaneu voința sa". Astfel, muzica virtuală, partitura scrisă îi conferă dirijorului, cum spunea același Stravinski, „odată cu prestigiul de care se bucură în zilele noastre pe «podiumul» care îl recomandă privirilor, și *puterea discreționară* (s.n.) pe care o exercită asupra muzicii încredințată lui". O putere prin intermediul căreia „muzica se vede, căci, un ochi experimentat urmărește și judecă, uneori fără voia lui, cel mai mic gest al executantului. Din acest punct de vedere se poate concepe procesul de execuție ca o creație a unor noi valori, care postulează soluționarea unor probleme analoge cu acelea ce se ridică în domeniul coregrafiei. Aici, ca și acolo, sîntem atenți la armonia gestului". Muzica însă, începe dincolo de gest. Răzvan Cernat o știe foarte bine. Ne-am convins, încă o dată, la concertul susținut în sala Teatrului dramatic din Brașov, luni, 11 noiembrie 1985, concert dedicat Anului internațional al muzicii. Dincolo de greutățile specifice extranee reuniunilor muzicale (greutăți cu care se confruntă în prezent instituțiile muzicale profesioniste), Răzvan Cernat și orchestra Filarmonicii „G. Dima" au traversat *con brio* dificultățile impuse de partitura *Simfoniei „Faust"* de Liszt — opus prezentat în urmă cu trei ani pe scena Ateneului, pentru prima oară de un dirijor român, de același Răzvan Cernat (după Roberto Benzi, în 1964) —, dificultăți redevabile deopotrivă dimensiunilor extensive (peste o oră de muzică efectivă) și intensive (caracterul leit-motivic, obsedant, de o mare densitate a scriiturii). Răzvan Cernat se află în plină perioadă a muzicii romantice și postromantice, categorii stilistice pe care le asimilează, exersează și relevă dintr-o perspectivă acut fenomenologică. „Faustul" lisztian a apărut, astfel, în toată deplinătatea lui, construcția de ansamblu fiind rezultanta firească a articulării, ordonării temporale dictată de legi cauzale specific acustice, de coerența ori interdependența evenimentelor sonore. Sînt premise ale unei arte dirijorale adaptate circumstanțelor intrinsec muzicale, bazate exclusiv pe logica discursului, a mesajului artistic. Premise afirmate și în restituirea *Suitei a II-a pentru orchestră de cameră* de Dimitrie Cuclin — o muzică ce excelează prin rafinament armonic și coloristic, obligînd instrumentiștii la o anume suplețe și spontaneitate pe care dirijorul a modelat-o cu succes. Emanuel Elenescu spunea odată că valoarea dirijorului este trădată în piesele concertante, cu acompaniament, gen în care, deasemeni, Răzvan Cernat are certe disponibilități. Ne-au confirmat-o discreția, precizia, oportunitatea intervențiilor orchestrale din *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, în mi minor* de Chopin, solistă Halina Czerny-Stefanska (R. P. Polonă).

Liviu DĂNCEANU

IAȘI

O inițiativă concertistică de ecou

Am avut bucuria să prefațez, la început de decembrie 1985, recitalul Brahms prin care violoncelistul Alexandru Moroșanu și pianista Tatiana Moroșanu au continuat una din cele mai interesante acțiuni înscrise în ultimii ani în istoria vieții de concert a Iașului și a țării — o integrală a sonatelor pentru violoncel concepute de-a lungul veacurilor de marii compozitori ai lumii.

Pe an ce trece, Alexandru Moroșanu, solistul Filarmonicii ieșene, se dovedește unul dintre artiștii de mare deschidere pe care Iașul ni i-a dăruit în ultimele decenii. Dobîndind cîțiva ani o înaltă experiență în compartimentul de violoncele al Filarmonicii „Moldova", însușindu-și și rulînd pe estradele solistice ale țării elementele fundamentale ale literaturii concertistice, de la *Concertele* lui Vivaldi la *Simfonia* lui Enescu, colaborînd cu fervoare cu cele mai diferite ansambluri camerale ale țării, Alexandru Moroșanu se ridică mereu prin știință, talent, perseverență, putere sufletească (trăsături din totdeauna proprii marilor reprezentanți ai artei ieșene) în fruntea acelor muzicieni care explică și impun forțele școlii românești.

Pasionat al genurilor camerale, Alexandru Moroșanu oferă iubitorilor de artă ai Iașului privilegiul (și o acțiune de asemenea anvergură nu cred că a mai fost semnată de-a lungul anilor în alt centru cultural al țării de către un singur interpret) de a urmări metodic evoluția sonatelor scrise pentru violoncel pe parcursul veacurilor. După integralele unor pagini de Vivaldi, Benedetto Marcello, Geminiani, Johann Sebastian Bach, „istoria" literaturii violoncelului a continuat cu Beethoven și Brahms. Alături de Tatiana Moroșanu, cadru didactic al Conservatorului „George Enescu" (cuplu de sonate ce a dobîndit în anul 1984 Premiul I la Concursul din Vercelli — Italia), Alexandru Moroșanu a „intrat" în

al 19-lea veac și a „atacat" marile sonate ale secolului romantic. Îndelungata colaborare dintre cei doi artiști dă fiecărei manifestări unitate conceptuală, adîncă comuniune, forță de atac, elasticitate în înlănțuirea discursurilor muzicale(factori atestați și de cronicarii ce au participat, acum doi ani, la recitalul susținut de artiștii români în Sala „Cortot" din Paris).

Cu ce putere au pornit cei doi artiști spre izvoarele *Sonatelor* lui Brahms — cea *în mi minor* făurită în 1865 și cea *în fa major* dăltuită în ultimii ani de viață ai compozitorului — sintetizîndu-i căutările, stilul, puterile creatoare! Alexandru Moroșanu, Tatiana Moroșanu au pătruns subtilitățile textului redînd totalitatea ideilor și construind, pas cu pas, edificiile, detașînd coloanele de susținere, fiecare detaliu arhitectonic. Puncte culminante ale recitalului urmărit cu pasiune de un numeros public: Finalul primei sonate cu polifonicul său desen și Adagioul *Sonatei în fa major* cu marea sa varietate de îmbinări melodice și armonice.

Cu entuziasm, Alexandru Moroșanu, Tatiana Moroșanu se pregătesc acum pentru viitoarele momente ale acestui periplu prin istoria literaturii violoncelistice. Sala Filarmonicii ieșene va adăposti în lunile următoare seri dedicate sonatelor de Franck, Fauré, Debussy, Șostakovici, Prokofiev, Enescu.

Putem avea certitudinea că prin istoria pe care o „recompun" Alexandru Moroșanu, Tatiana Moroșanu ne fac părtași ai unuia dintre cele mai hotărîtoare momente din cronica artei interpretative ieșene.

Iosif SAVA

TÎRGOVIȘTE

Concursul de interpretare a romanței „Crizantema de aur" - 1985

Sînt multe manifestări muzicale, cu profil de concurs, care — sub generosul generic al Festivalului Național „Cîntarea României" — au dobîndit o largă popularitate în public și au creat o tradiție. Între ele se află și Concursul de interpretare a romanței „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște, organizat în fiecare noiembrie de activul cultural al județului Dîmbovița, de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România.

Ceea ce și-au propus organizatorii acestui concurs, urmărit cu atîta interes, a fost nu doar stimularea interpreților unui vechi cîntec urban al nostru, ci și crearea romanței noi, capabilă să reflecte, cu mijloace componistice evoluate, un mod de exprimare poetico-muzicală ce ne este propriu. Am putea întocmi o destul de lungă listă din romanțele ce s-au scris — vers și muzică — pentru manifestarea tîrgovișteană, promovate și popularizate de-a lungul anilor de cîntăreții amatori și profesioniști. De asta credem că este bine ca — și pe viitor — „Crizantema de aur" să fie deopotrivă concurs de interpretare și concurs de creație. Acest dublu aspect al manifestării este chemat să asigure „Crizantemei de aur" un interes binevenit și din partea compozitorilor, care au sprijinit și continuă să sprijine efortul tîrgoviștenilor de a face din concursul lor un adevărat festival de romanțe.

Și în 1985, cele trei seri de concert au fost dominate pe de o parte de entuziasmul concurenților, pe de altă parte de tensiunea întrecerii dintre ei. Aceștia s-au prezentat pe scena de la Tîrgoviște atît cu romanțe clasice sau moderne, cît și cu melodii în primă audiție. Ele se datorează compozitorilor Dan Ardelean, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Petre Muntean, Paraschiv Oprea, Temistocle Popa, Dan Stoian, Gelu Solomonescu și Ion Tomescu.

Fără doar și poate că — în cazul unui concurs de creație — juriul ar fi întîmpinat dificultăți în alegerea celei mai bune piese din cele ascultate, căci toate au avut merite, toate au deșteptat ecouri în auditori. Ceea ce demonstrează că romanța preocupă atît pe compozitorii profesioniști, cît și pe cei amatori, pledînd pentru reluarea concursului de creație alături de cel de interpretare.

Cu siguranță că romanțele inedite din această a optsprezecea ediție se pot adăuga cu succes la bogata antologie a romanței noi, pe care nu ne îndoim că organizatorii, cu sprijinul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, au de gînd s-o publice cît de curînd, spre satisfacția numeroșilor amatori ai genului.

Juriul, ca în fiecare an, a avut o sarcină destul de dificilă în stabilirea palmaresului, odată ce toți concurenții au vădit calități certe: voce adecvată romanței, vibrație a simțirii indispensabilă genului, o bună alegere a pieselor cîntate. Trofeul „Crizantema de aur" a fost conferit concurentei Elena Ștefan (jud. Ialomița), care l-a și meritat datorită atît vocii frumoase, cît și ținutei interpretative decente.

Laureații concursului au fost, în continuare: Veronica Țucă și Marian Spinoche (București), Premiul I, Adrian Alecu (jud. Dîmbovița) premiul II, Maria Moldovan (jud. Mureș) și Ilie Văraru (jud. Galați), Premiul III, Neagoie Florian (jud. Dolj), Premiul Tineretii și al Comitetului județean U.T.C., Eugenia Dobrescu (jud. Mehedinți), Premiul Consiliului Popular al Municipiului Tîrgoviște, Serina Balla (jud. Bihor), Premiul Consiliului județean al Sindicatelor Dîmbovița, Mihael Preda (jud. Constanța), Premiul Consiliului Popular al județului Dîmbovița, Mariana Milea (jud. Hunedoara), Violeta Urucu (jud. Mehedinți) și Mihai Călin (jud. Iași) mențiuni.

Decernarea premiilor și a mențiunilor a fost primită cu satisfacție de public, încît concertul final s-a bucurat de un succes desăvîrșit.

Ca în fiecare an, și în ediția 1985 serile de concurs propriu-zise au fost îmbogățite prin momente poetice, susținute de Leopoldina Bălănuță și Angela Ion, ca și de recitaluri. În recitaluri — scurte și cu piese bine alese — au apărut Angela Moldovan, Ion Bogza, Elvira Cîrje, Lucian Marinescu, Cleopatra Melidoneanu, Florin Georgescu, Georgeta Mihalache, Daniela Vlădescu, Marina Florea, Teodor Munteanu, Irina Soroiu, Constanța Cîmpeanu-Ionescu, Georgeta Brașoveanu, Steluța Mărunțelu și Dan Găvăgină. Deținătorul din 1984 al trofeului „Crizantema de aur", Pavel Păușan, a cîntat în seara de deschidere a concursului.

Delicata sarcină de a-i acompania pe concurenți, ca și pe cîntăreții din recital, și-au asumat-o orchestra condusă de Paraschiv Oprea și Orchestra Radioteleviziunii Române, condusă de Dan Ardelean.

Concursul de interpretare a romanței de la Tîrgoviște este o manifestare dintre cele mai nobile și, în același timp, dintre cele mai utile, deoarece cultivă un cîntec în care vers și melodie sînt deopotrivă purtătoare ale unei simțiri sincere. În noianul de muzică ritmată, al cărei rost este de a stimula și întreține elanul tineresc, momentele de meditație lirică pe care le prilejuiește audierea romanței sînt cît se poate de bine venite.

De asta socotim că frumoasa „Crizantemă de aur" de la Tîrgoviște merită, în continuare, atenția sporită a celor răspunzători de buna ei organizare.

Temistocle POPA

BUZĂU

Festivalul de folclor „Românie, plai de dor"

Festivalul-concurs de muzică populară „Românie, plai de dor" organizat în cadrul manifestărilor cultural-artistice „Toamna culturală buzoiană", la a XVIII-a ediție, s-a bucurat și în 1985 de o largă participare, pe scena Casei de cultură a sindicatelor evoluînd în zilele de 15—17 noiembrie nu mai puțin de 41 interpreți vocali și instrumentiști din 16 județe, reprezentînd aproape toate zonele folclorice ale țării. S-a simțit în acest fel buna organizare, din toate punctele de vedere, a acestei manifestări, devenită tradițională, care se înscrie prin ținuta sa elevată, prin valoarea ridicată a concurenților, în rîndul celor mai prestigioase activități similare cu caracter interjudețean, avîndu-se în vedere ca scop principal, latura estetică, educativă, în formarea spirituală a publicului spectator și a interpreților înșiși, prin abordarea unui repertoriu de bun gust și discernămînt, prezentat la înaltele cote ale exigenței artistice.

În ceea ce privește repertoriul este bine să precizăm că fiecare concurent vocal a fost obligat prin regulamentul de concurs să prezinte două cîntece, unul neacompaniat — de obicei un cîntec bătrînesc, o doină sau o baladă din creația folclorică tradițională —, a doua piesă, acompaniată de orchestră, fiind în cele mai multe cazuri o melodie de joc ritmată, reflectînd în esență problematica contemporană. Un mod de a proceda ce scoate în evidență capacitatea orientativ-ideologică a organizatorilor, oferindu-ne prilejul de a audia direct, în emisie și stil specific, neîncadrat metric, cîteva perle păstrate din străbuni — o excelentă variantă a Mioriței (interpret : Constantin Ungureanu — Buzău), o splendidă doină, *Vară, vară, primăvară* (interpret : Doina Lavric — Suceava) și o superbă baladă a lui Oleac (interpret : Jenica Bercea — Buzău) — alături de unele cîntece noi, originale, bine șlefuite, cu contur melodic închegat, însoțite de texte poetice inspirate, realizate cu gust și rafinament artistic.

În general, cu unele excepții nesemnificative, soliștii vocali prezenți pe scena festivalului buzoian au știut să rețină din repertoriul lor curent, propriu zonelor pe care le reprezentau, cîntecele cele mai frumoase, unele cunoscute altele încă necirculate, descoperite din arhiva nescrisă a tezaurului folcloric național și aduse în fața publicului spectator, îmbogățindu-se astfel fondul repertorial specific genului.

Referindu-ne la nivelul valoric al interpreților, aceștia au corespuns în cea mai mare parte exigențelor auditorilor, un public tînăr, disciplinat, receptiv la frumos, care a umplut pînă la refuz în cele două zile de concurs și în spectacolul de gală eleganta sală de spectacole a Casei de cultură din Buzău. Am ascultat multe voci frumoase, înzestrate cu alese calități artistice, voci naturale sau cultivate prin școlile populare de artă, cu timbre specifice, încadrate stilurilor zonelor pe care le reprezentau, purtîndu-ne pe aripile muzicii dintr-o parte în alta a țării, de aici de pe plaiurile buzoiene, la Suceava, la Constanța, în Gorj, la Brăila, pe cîmpia Teleormanului, în zona de mărginime a Sibiului, la Iași, la Cluj și în Bihor.

Au excelat prin muzicalitate, prin prospețimea glasurilor frumos colorate, prin buna intonație, naturalețe și ușurință în derularea fluxului melodic, prin costumație și prezență scenică, Jenica Bercea din Buzău care obține Marele premiu al Festivalului, Doina Lavric (Suceava), Aneta Lence (Bihor), Elena Gălușcă (Bacău), Laura Drăguț (Gorj), Doina Dumitrișoara (Suceava), Enuța Vasile (București), Tița Barbu (Constanța), Nina Stamate (Buzău), Constantin Avram (Sibiu), Viorica Abrudan (Cluj), Maria Ariton (Vaslui) și Constantin Ungureanu (Buzău) pentru a cita numai o parte, pe cei mai buni desigur, distinși cu premii și mențiuni speciale.

Soliștii instrumentiști, opt la număr, dintre care șase din județul Buzău, s-au integrat valorii ridicate a Festivalului, demonstrînd o bună tehnică individuală, acurateță, muzicalitate, sunet cald, frazare adecvată, sensibilitate în interpretarea artistică a pieselor de repertoriu. Din categoria acestora reținem pe Mieluță Ungureanu, un excelent cîntăreț din fluier și caval, cu o tehnică și sensibilitate cu totul deosebite, pe Mircea Micu — cimpoier și pe Traian Popescu — fluier, toți trei reprezentanți ai județului Buzău, care ne-au cucerit prin frumusețea cîntecelor prezentate — îndeobște doine urmate de melodii de joc — precum și prin valoroasa interpretare artistică.

O contribuție deosebită la reușita manifestărilor prilejuite de Festivalul și concursul „Românie, plai de dor" a avut-o prezența în spectacole a soliștilor Florica Zaha, Maria Dragomiroiu, Elena Zamfira și Benone Sinulescu, precum și a Orchestrei populare a municipiului Buzău, dirijată cu competența-i cunoscută de dirijorul și compozitorul Constantin Arvinte.

O ultimă mențiune pentru excelenta organizare a Festivalului asigurată de Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Buzău, care, prin interesul manifestat, a dovedit înțelegere și dragoste în promovarea cîntecului popular românesc, gen de artă cu adînci valențe educative, îndrăgit de publicul spectator, pentru frumusețea lui, pentru ușurința cu care pătrunde în conștiința auditorilor.

Gheorghe IONESCU

Muzică de dans-1985

Concursul de muzică de dans pentru tineret — inițiat de C.C. al U.T.C. și organizat de acesta împreună cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Radioteleviziunea Română — a venit la timp, răspunzînd unei necesități obiective și umplînd un gol în cadrul preocupărilor de gen. Mai bine zis, această competiție completează fericit secțiunea de muzică de dans în prima audiție a concursului, de tradiție, „Melodii". Pentru că, este evident, avem nevoie de o muzică de dans modernă, atractivă, a anilor noștri, chiar dacă talentații tineri din formația Clubului poligrafic Oradea, la manifestarea amintită, au ținut să sublinieze că la concursurile tradiționale singurele dansuri de societate recunoscute rămîn tot valsul, stepul, valsul-boston și cele pe ritmuri latino-americane (*samba, rumba, cha-cha*)... Aceste momente au fost prezentate, firesc, în afară de concurs, pentru că, vrem-nu-vrem, mai mult decît oftatul nostalgic al celor mai în vîrstă nu putem obține, astăzi, cu aceste dansuri. La ora desfășurării concursului, să nu uităm, ne aflam în anul de grație 1985, proclamat An Internațional al Tineretului, un tineret al idealurilor năvalnice și al ritmurilor, pe măsură, dinamice, consumate parcă pe nerăsuflate, dansuri în cazul cărora nu mai ajunge să fii elegant și suplu, ci acrobat, gimnast, chiar cascador ! În această notă, concursul de la Palatul sporturilor și culturii din Capitală (ce ar fi devenit, printr-o publicitate cel puțin corectă, (arhiplin...) a debutat cu un antrenant „Prolog" datorat lui Adrian Enescu — membru în juriu, alături de alte nume prestigioase, a căror prezență a conferit o dimensiune suplimentară acestei competiții-unicat. Este suficient să amintim că președinte al juriului a fost tov. Ioan Toma, secretar al C.C. al U.T.C., avînd alături de dînsul personalități de talia unor Nicolae Călinoiu — profesor universitar, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", critici muzicali, poeți, coregrafi și compozitori cum ar fi Smaranda Oțeanu, Marcela Stoica,

Lucian Avramescu, Marcel Dragomir, Dan Ardelean, Anton Șuteu, Dan Ionescu, Valerian Mareș.

Cum spuneam, competiția de față a fost inițiată pornind de la cîștigul reprezentat de secțiunea de piese de dans a concursului anual „Melodii" ; succesul artistic a fost total — parcă nici de organizatori scontat ! Am ascultat circa 30 de melodii extrem de reușite, de originale, pe care le așteptăm gravate, ca la ultimele competiții de gen, pe albume Electrecord difuzate chiar la sală ; nu de alta, dar dacă am văzut că se poate, la Mamaia și „Melodii"... Acompaniamentul muzical a revenit unui grup instrumental condus de compozitorul Ionel Tudor (Dan Dimitriu, Silviu Hera, Cristian Teodorescu, Antonio Furtună, Laurențiu Băcanu) și grupului vocal Choralis al Ansamblului Artistic al U.T.C., grup instruit de Voicu Enăchescu, lor adăugîndu-li-se, în plan coregrafic, ansambluri din București, Constanța și Mangalia. În această privință trebuie subliniat rolul jucat, în angrenajul manifestării, de coregraful Dan Ionescu, distins de altfel cu un premiu acordat de ziarul „Scînteia tineretului" : atît formația de dans modern „Izvor", pregătită de el la Ansamblul artistic al U.T.C., cît și formațiile de dans invitate — de la Clubul tineretului din Constanța și de la Casa de cultură a științei și tehnicii pentru tineret din Mangalia (instructor Petre Guiu) — au beneficiat de coregrafia sa inspirată, în pas cu ultimele cuceriri ale „tehnicii mondiale", cum se spune. De fapt, numeroasele ilustrații coregrafice (s-au mai adăugat cele realizate de balerinii de la Teatrul satiric-muzical „C. Tănase" din București, sub îndrumarea Feliciei Dalu), aplaudate frenetic de tinerii spectatori, n-au făcut decît să ofere sugestii, demonstrînd adecvarea lucrărilor muzicale respective pentru dans, indiferent ce denumire îi dăm. Desigur, dans nu înseamnă numai ritmuri „îndrăcite", sacadate (chiar dacă unii creatori au supralicitat utilizarea, în scopul obținerii pulsației ritmice specifice, a instrumentelor electronice, a sintetizatoarelor în special, rezultînd de aici o oarecare monotonie), ci și acelea mai „blînde", ce țin de sensibilitate, de lirism. Pe de altă parte, însă, este benefică aplecarea insistentă către piesele dinamice, de tip disco, deficitare pînă acum în repertoriul nostru de gen : s-a demonstrat în acest fel convingător și unor snobi ce se mai îndeletnicesc cu „redactarea" unor rubrici „Top" (ce n-au oglindit însă această manifestare de excepție de la noi, acordînd spații largi unor vedete de aiurea...) că nu sînt cu nimic mai prejos (din contră !) creațiile autorilor noștri decît cele super-plusate în rubricile respective ! Radioteleviziunea se dovedește mereu la înălțime, presa tipărită, însă, nu. Dacă nici concursul de care ne ocupăm în aceste rînduri (ca să nu mai vorbim de Mamaia sau „Melodii !) n-a oferit material suficient unor comentarii de specialitate acestor „top"-iști, ce să mai zicem ? O mai justă orientare „repertorială" se impune, factorul educativ fiind esențial : ce folos că am avut un concurs atît de reușit, dacă se scrie atît de puțin despre el ? În această privință, cum spuneam, și publicitatea se cuvenea să fie mai susținută, pe măsura eforturilor consumate (cu folos !) de organizatori : e păcat că numai 3—4.000 de spectatori pe seară au urmărit cele două concerte. O „Polivalentă" arhiplină, cu toate cele 6.000 de scaune ocupate, iată ce merită această competiție-model desfășurată sub semnul inspiratului titlu-laureat *Dansul prieteniei !*

Cele mai importante distincții ale concursului au revenit lui Vasile V. Vasilache (cu piesa *Cine oare, cine ?),* Marius Țeicu *(Dansul prieteniei),* Dan Dimitriu *(Zbor),* Cornel Fugaru *(Robotul),* Ion Cristinoiu *(Te invit la dans),* Ionel Tudor *(Azi, în secolul XX),* Cornel Meraru *(Mîini spre soare).* Alături de aceștia au fost distinși cu premii, absolut pe merit, tinerii compozitori Dani Constantin *(Dintr-un vis am strîns albastru),* Dan Creimerman *(Nu e vina ta),* Șerban Georgescu *(Muzica te cheamă),* Dumitru Lupu *(Vreau să dansez).* Nume cum ar fi ale acestora din urmă, ca și ale altor tineri autori participanți (Mircea Drăgan, Dragoș Nedelcu, Alexandru Simu, Magda Boboc, Ilie Vorvoreanu, Decebal Gaspar, Mihai Elekeș, Petre Magdin) sînt familiare specialiștilor, chiar dacă nu se bucură încă de notorietate. Toți acești „lupi tineri" au început să-și facă tot mai simțită forța, în anii din urmă, la mai toate

Eva Kiss

competițiile majore — Mamaia, „Melodii",i Concursul Cîntecului Politic pentru Tineret, „Șlagăre în devenire". Faptul că și la concursul de care ne ocupăm în aceste rînduri patru dintre ei au fost laureați, înscriindu-și numele în palmares alături de nu cu mult mai vîrstnicii, dar mai reputații lor colegi numiți anterior înseamnă mult și pentru ei, și pentru muzica noastră ușoară. Cu siguranță că, asemeni lui Creimerman, Vorvoreanu, Drăgan, Magdin, Elekeș, Nedelcu, Simu, care au cîntat sau cîntă în formații de rock sau jazz, în multe din formațiile vocal-instrumentale contemporane nouă activează autori talentați : să ni-i apropiem, să-i cîștigăm și pentru manifestările importante, scoțîndu-i din obscuritatea în care unii se cam complac, preferînd o existență artistică periferică.

Poate că n-ar fi fost rău dacă, așa cum s-a intenționat inițial, s-ar fi distribuit în sală buletine de vot, pentru a testa și opinia spectatorilor (chiar dacă aceștia, s-a văzut, au aplaudat cu căldură piesele premiate). Mai mult decît în alte cazuri, o asemenea competiție are o finalitate extrem de precisă, „consumatorul" neputînd fi în nici un caz ignorat. In acest sens, așa cum a existat o serie „Jazz" (numerotată un timp, dar pierzîndu-se pe parcurs), la Electrecord ar putea fi inițiată o serie „Dans", în care să fie lansate periodic lucrări circumscrise acestui gen. Interpreții au fost și de această dată la înălțime, fie că a fost vorba de Marina Scupra (întoarsă de la Praga, de la festivalul „Intertalent", unde a obținut o diplomă specială), Eva Kiss, grupul „3 T", Mihaela Oancea, Cvintetul „Luchian" sau de tinerii în mare ascensiune Vasile Filipescu, Dan Creimerman, Carmen Rădulescu, Silvia și Mircea Dumitrescu, Emilia Dițu, Simona Florescu, Liana și Mihai Elekeș, Decebal Gaspar, Luiza Petcu, Eugenia Dan... Începutul a fost făcut prin acest excelent organizat și bine „pus în pagină" concurs (ce

nu va rămîne, sperăm, la prima ediție...); cu ce continuăm? Tineretul, e clar, vrea să danseze: să-i punem la dispoziție, în cunoștință de cauză, cele necesare.

Octavian URSULESCU

CARTEA MUZICALĂ

Nicolae Boboc, „Motivul premioritic în lumea colindelor"

La editura „Facla" din Timișoara, sub titlul *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Nicolae Boboc susține un debut în lumea scrisului (la 65 de ani) care va acapara interesul cititorilor, încă din primele file, prin noutatea și caracterul științific al conținutului, prin ineditul și în același timp accesibilitatea lucrării.

Motivul mioritic reprezintă pentru cultura românească o emanație singulară a geniului popular ce depășește cadrul simplei ambianțe pastorale și pătrunde cu adînci semnificații în structura sensibilității umane, întruchipînd trăsături esențiale din făptura omului de pe aceste meleaguri. Un întreg univers cu vaste implicații filozofice, istorice, mitologice, dominat de elemente specifice și definitorii unei structuri cultural-etnice, sălășluiește în acest mesaj peste timp al unei spiritualități perene, ce poate fi însă mai aproape de apelativul „simbol" cultural datorită complexității ideilor implicate.

Permanent obiectiv în calea cercetătorilor, de aproape un veac și jumătate, mioriticul a suscitat interesul deopotrivă al scriitorilor, folcloriștilor, muzicienilor, istoricilor (Lucian Blaga, Constantin Brăiloiu, Mircea Eliade, Adrian Fochi etc.) stînd la baza numeroaselor scrieri, studii și dezbateri generate de rîvna și perseverența celor ce se apleacă cu pasiune asupra temei, descifrîndu-i ideatica substanțială cu care este înzestrată și semnificațiile profunde trimise în devenirea culturii românești, abordînd din mereu noi și variate unghiuri motivele ei călăuzitoare.

Originea acestui inestimabil moment al spiritualității românești se pierde în negura acelor străvechi timpuri ce se leagă de formarea și închegarea particularităților noastre etnice, concretizîndu-se apoi de-a lungul veacurilor pe tot cuprinsul țării, ca urmare a imaginației creatorului popular, în variate plăsmuiri impregnate de trăsăturile caracteristice locurilor unde au luat viață. Despre începuturile și geneza motivului mioritic, despre devenirile și transformările sale ulterioare dar și referitor la influențele pe care le suportă sau ramificațiile ce le trimite în alte pagini ale creației populare, Nicolae Boboc își propune și realizează o cuprinzătoare dezbatere în recenta sa apariție editorială.

Oglindind problematica mioriticului într-o lumină nouă, cu o argumentație vastă și sugestiv înfățișată din domenii diverse ale culturii universale: istorie, mitologie, arheologie, folclor, muzică ș.a. — autorul realizează un amplu studiu cu un revelator caracter științific, învesmîntat însă într-o manieră artistică demnă de interes. Este într-adevăr surprinzător și îmbucurător cum un muzician ce a atins apogeul carierei sale, reușește a se apleca cu atare competență asupra valențelor literare, lingvistice și de adînci implicații istorice etc., ale unor astfel de creații populare (dizertații ce reprezintă de fapt cea mai mare parte a cărții), relevînd într-o modalitate remarcabil de convingătoare idei ce stau la baza mesajului mioritic.

Maniera în care este concepută lucrarea nu etalează afirmații categorice ci doar un șir nesfîrșit de ipoteze comentate, comparate, argumentate sau nu, justificate în urma unei documentații vaste, covîrșitoare chiar (așa cum reiese și din numeroasele pagini de note și comentarii) ce pornește de la legendele și scrierile antice și pînă la cele mai recente studii și publicații. Stilul expunerii este de a lansa, în urma unor ample demonstrații, întrebări de natură constructivă, care, departe de a submina pledoariile pe care le încheie, lansează noi căi de acces, deschid inedite orizonturi unor investigații și interpretări viitoare, posibile, așteptate, dorite.

Revenind la conținutul propriu-zis al cărții, remarcăm împărțirea judicioasă pe capitole desemnate uneori de reprezentative versuri ale creației populare, ce ilustrează astfel în mod sugestiv ideile asupra cărora autorul se oprește în paginile respective (Colinda păcurarului, Incipit-uri, Personaje, Frații veri etc.).

Lumea colindelor ce a constituit obiectul preocupărilor lui Nicolae Boboc își găsește în filele acestei cărți poate cea mai fidelă portretizare apărută în literatura noastră, acoperind o arie largă de investigații, o libertate remarcabilă de înțelegere și pătrundere a sensului și semnificației fiecărei creații în concordanță cu specificul zonei din care provine. Se cuvine subliniat faptul că atenția autorului se oprește cu precădere asupra textului literar al colindelor (și nu asupra muzicii, mult mai puțin revelatoare în acest caz, motiv pentru care îi este destinat un singur capitol în care se subliniază evidenta dependență a materialului sonor față de desfășurarea literară), cercetările lingvistice, etimologice și semantice ocupînd un loc important în argumentație. Ideea susținută cu multă însuflețire în acest studiu este cea a originii arhaice a colindelor, demonstrată atît prin limbajul folosit — în care preponderente sînt elementele geto-dacice, sistemul ritmic giusto-silabic propriu majorității tipurilor melodice ale colindelor și ambitusul restrîns, limitat adesea la pentacordii, hexacordii (sau modul frigic „barbar") — cît și prin prezența în colindă a unor personaje (Sora Soarelui și-a Pămîntului) ce amintesc de lumea miturilor, sau conceperea morții drept „trecere de la o formă de convieţuire la alta" ca urmare a unei mentalități îndepărtate, cu rădăcini în preistorie.

Analizate și cercetate, cele peste 500 de variante parcurse de autor oferă o imagine complexă a motivului mioritic așa cum a apărut din cele mai vechi timpuri, răspîndit pe o arie de cuprindere relativ amplă și transformat apoi potrivit noilor mentalități și înțelesuri. Ceea ce Nicolae Boboc își propune a reliefa în urma acestei rodnice investigații este tocmai elementul original, arhaic, inițial (dacă se poate spune astfel) al textului și muzicii (mai puțin afectată de trecerea timpului), deosebind exprimările și sensurile străvechi de cele contemporaneizate, identificînd cu multă abilitate versurile sau cuvintele inserate de-a lungul unei practici îndelungate.

Colindele, deși se bucură de o largă circulație, au avut totuși, în timp, o evoluție lentă (datorită executării lor în grup, doar o singură dată anual, ceea ce nu le-a permis interpreților a-și da frîu liber imaginației în modelarea și îmbogățirea obiceiului), „atît de lentă încît s-a ajuns cu vremea ca adevăratul sens al unor povestiri... să nu mai fie înțeles"... Astfel, munca de „epurare" a unor asemenea texte și de cristalizare a semnificațiilor și simbolurilor ce au stat la originea practicilor populare devine cu atît mai dificilă, iar apelarea la domenii diverse ale culturii universale nu reprezintă o demonstrație de erudiție, o abundență gratuită de informații ci o manieră de lucru îndreptățită, indispensabilă.

Nicolae Boboc susține cu consecvență o *ipoteză*, argumentată de altfel deosebit de susținut pe tot parcursul cărții, conform căreia colindele descind din străvechi ritualuri de inițiere a tinerilor „păcurari".

Pornind de la relațiile dintre personaje — studiate cu minuțiozitate în numeroase variante —, acțiunile și vorbele lor, se realizează sugestive paralele între desfășurarea textului mioritic și obiceiul amintit (cetele de flăcăi ce intonează colindele, alegerea celui mai mic pentru sacrificiu, existența noțiunii de „moarte" și nu „omor", atitudinea ciobanului resemnată în fața morții „ipotetice", simularea morții și a ritualului de îngropăciune etc.). Trimiterile către lumea îndepărtată a miturilor (Zamolxis) sau către practicile vechilor latini sînt și ele revelatoare (mai ales în privința substratului sonor ce se apropie de incantațiile muzicii greco-romane) în ilustrarea vîrstei unor asemenea obiceiuri, fără însă posibilitatea precizării unor granițe culturale clare de proveniență, ci doar a unui fond comun — izvor nevăzut din care s-a întrupat șuvoiul spiritualității acelor popoare indo-europene printre care ne numărăm. Existența unor elemente sau versuri obscure ce nu se încadrează în această viziune sau „convietuirea" unui atare obicei păgîn cu ritualul de înmormîntare creștin în cadrul aceluiași text sînt particularități inerente unei evoluții atît de îndelungate și de răspîndite în spațiu și timp. Ceea ce ține să precizeze însă autorul, în mod special, este descendența baladei din colind și nu invers (chiar dacă ulterior influențele s-au întors în timp, varianta Alecsandri fiind foarte prezentă în conștiința deopotrivă a interpreților și ascultătorilor); de asemenea subliniază înțelegerea și accepțiunea diferită a celor două texte, atestînd atît originea și originalitatea colindului cît și reflectarea unei anumite structuri afective etnice, asupra căreia s-au revărsat numeroase înrîuriri literare de-a lungul vremii.

Considerațiile finale ale cărții, Nicolae Boboc le înfățișează mai ales sub forma unor concise puncte de vedere într-o succesiune similară parcursului lucrării, sintetizînd într-o manieră sugestivă ideile dezvoltate și argumentate. Oferind cititorului o imagine concisă și substanțială a cercetărilor și rodnicei sale activități de folclorist, istoric, muzician și nu în ultimul rînd scriitor, autorul aduce încă o dovadă a vocației sale de om de cultură preocupat de valorile și permanențele spiritualității în care se încadrează.

Recenta apariție editorială *Motivul premioritic în lumea colindelor* reprezintă deci un moment de seamă în cunoașterea și devenirea culturii noastre, un aport personal și de o originalitate marcată în elucidarea acelor străvechi și întunecate mărturii ce au dat viață spiritului nostru.

Ruxandra ARZOIU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Corul „Antifonia" la „Europa Cantat"

Strassbourg 1985, „Europa Cantat 9": — 108 coruri și grupuri corale sosite din 20 de țări europene (R.F.G., Austria, Belgia, Danemarca, Spania, Finlanda, Franța, Marea Britanie, Grecia, Ungaria, Islanda, Italia, Olanda, Polonia, Portugalia, România, Suedia, Elveția, Cehoslovacia, Norvegia); 12 coruri venite din Canada, Venezuela, Maroc, Spania, Israel, S.U.A.; 60 de dirijori și asistenți; 300 soliști vocali și instrumentiști în orchestre; numeroși participanți individuali — toate acestea însemnau uriașa forță muzicală care urma să plăsmuiască cele peste o sută de concerte ale Festivalului internațional al muzicii corale aflat la a noua ediție.

Timp de 12 zile, pulsul obișnuit al orașului s-a amplificat cu vibrația continuă a sălilor de repetiție în care, peste 4000 de tineri respirau muzică, trăiau bucuria travaliului, emoția întîlnirii cu opera, descifrau pagini încă mirosind a creion proaspăt ascuțit. Buletinele INFO anunțau cu regularitate evenimentele zilei: dimineața — repetițiile în cadrul atelierelor; după amiaza — concertele a cappella distribuite în diferite săli de concert, cîntul comun pentru învățarea unei piese din repertoriul țărilor participante și, la ora 20,30, concertul mare care umplea, seară de seară uriașa Hall Rhénus.

Aveam de lucrat în două ateliere: cu dirijorul luxemburghez Pierr Cao în atelierul Brahms pentru realizarea ciclului *Zigeunerlieder* și în atelierul Xenakis, pentru prima audiție absolută a lucrării *Idmen*, cu dirijorul catalan Edmon Colomer. Repetam, în același timp, cu dirijorul nostru, Constantin Rîpă, pentru concertul a cappella de la Palais des Fêtes, pentru concertele ce urma să le susținem în două localități alsaciene, pentru recitalul de muzică românească de la Hall Rhénus, pentru concertul pitoresc de pe vaporașul care înconjura centrul orașului pe canalele Illului („bateau chantant") în ziua desemnată animației în afara sălilor de concert.

„Antifonia" nu și-a dezmințit nici pe scenele acestui festival calitatea de promotor al muzicii românești și aceea de propagator al muzicii contemporane de ultimă oră, contribuind cu recunoscută competență alături de celebrul ansamblu „Percuționiștii din Strassbourg" la conturarea mult așteptatului moment de vîrf — premiera absolută a lucrării *Idmen* de Iannis Xenakis.

24 iulie 1985. — Afișul serii de la Hall Rhénus anunța temerara programare: Bach, Xenakis, Haendel — o primă audiție absolută flancată de puterea tradiției consacrate... Temerile au fost spulberate: dirijori, coriști, instrumentiști au reușit să confere acestei asocieri calitatea de simbol, pe cît de semnificativ pe atît de binevenit.

E seara repetiției generale. Lumea de pe scenă e stăpînită de o anumită febrilitate. Se știe că va apare Xenakis pentru a asista la această vizionare. Edmon Colomer, dirijorul spaniol care asamblează în scenă corul cu ansamblul de percuție este și el emoționat: ce va spune Xenakis de rezultatele muncii infernale de cca. 10 zile? Xenakis îl va fe-

licita la sfîrșitul repetiției și prin el pe toți cei care au trudit la realizarea unei capodepere a cărei premieră mondială are loc o zi mai tîrziu, 24 iulie 1985, intrînd în istoria muzicii universale.

Lucrarea *Idmen* pentru 32 de voci și 6 percuționiști care solicită un înalt nivel de citire muzicală o mare capacitate muzicală pentru a păstra independența în cadrul ansamblului, și resurse vocale deosebite, a constiuit o probă de mare responsabilitate pe care „Antifonia" și-a asumat-o cu conștiința că participă la realizarea unui moment de seamă al muzicii contemporane. Scrisă pe un text luat din Teogonia lui Hesiod (sec. VII î.e.n.), din care folosește însă numai foneme și silabe disparate, lucrarea se constituie din 6 segmente, 3 segmente fiind susținute de cor cu percuție, iar 3 segmente numai pe percuție. Înlănțuirea se face prin intercalare. Scriitura vocală, a vocilor individuale și per ansamplu, vizează parcă mai mult o realizare electronică decît una prin intermediul vocilor umane. Dar să ne întoarcem la seara repetiției generale. Apare Xenakis : arată ca un om simplu, ușor distrat, cu un zîmbet imperceptibil, cu fața asimetrică (datorată unui accident) care îi conferă o alură enigmatică. Bineînțeles că nu arată cei 60 de ani pe care îi are.

C.R. Dumneavoastră vorbiți românește, nu-i așa ? — îl întreb, știind că s-a născut și a trăit pînă la 10 ani la Brăila.

X. — *Puțin*, îmi răspunde zîmbind.

A doua zi, seara, vine la concert. Îl însoțesc către intrarea artiștilor. Vorbim despre România, despre Brăila, „locul meu natal" spune el(eram pe punctul să-l întreb de ce unele lexicoane străine menționează ca loc de naștere Atena) și despre cîțiva compozitori români pe care îi cunoaște și îi apreciază : A. Stroe, A. Vieru, Șt. Niculescu, C. Țăranu, etc.

C.R. — Purtați în dumneavoastră sentimentele omului ce vine din zona balcanică ?

X. — *Da, și aceasta se observă și în muzica mea.*

C.R. — Vă referiți la unele motive melodice conținute în *Idmen ?*

X. — *Da, dar nu numai în detalii, ci în sensul fundamental al muzicii.*

C.R. — Ne-ați putea acorda un interviu după concert ?

X. — *Desigur.*

(. . . . . .)

C.R. — Ați putea caracteriza muzica contemporană în cîteva cuvinte ?

X. — *Depinde ce aspect al muzicii contemporane.*

C.R. — De pildă, noile tehnici de scriitură muzicală.

X. — *Noile tehnici s-au născut și se nasc în procesul compunerii și bineînțeles, ca întotdeauna ele sînt rodul originalității, a capacității de invenție a epocii respective și a fiecărui compozitor în parte. Desigur fiecare compozitor caută să fie cît mai individualizat prin tehnica sa. De aici multiplele descoperiri ce caracterizează epoca noastră. Astăzi nu se mai scrie într-o singură modalitate tehnică de compoziție, în baza armoniei sau a contrapunctului, comună pentru toți, așa cum s-a întîmplat în epocile anterioare. Toți compozitorii, în fiecare lucrare doresc să inventeze o tehnică anume. Și compozitorii români, cei pe care i-am amintit aseară au lucrări foarte izbutite, în care utilizează tehnici moderne, surprinzătoare. Din cîte am aflat formația dumneavoastră „Antifonia" cîntă aceste lucrări moderne. Trebuie să vă mulțumesc, fiind conștient că fără aportul corului românesc nu s-ar fi putut realiza în cadrul acestui festival, premiera mondială a lucrării Idmen.*

C.R. — Mai aveți și alte lucrări pentru cor ?

X. — *Am scris și alte lucrări a cappella ca* Serment, *sau pentru cor și orchestră («Khôlon») precum și altele, dar în Franța nu există un cor care să poată cînta o astfel de muzică.*

C.R. — Ați indicat în partitura la *Idmen :* „Attention ! Pas de vibrato". Ce semnificație are această indicație, dincolo de eliminarea propriu-zisă a vibrato-ului din voce ?

X. — *Vocea rămîne o problemă dificilă, în raport cu instrumentele. Am spus-o deja ieri, într-un alt interviu. Vocea este sensibilă. Ea poartă în sine o încărcătură de clișee emoționale dobîndite într-o anume epocă. În muzica veche nu exista vibrato. Vibrato, învățat în epocile mai tîrzii, este o mască ce ascunde imperfecțiunile de intonație și dă senzația de întărire a ei. Eu am nevoie de vocea pură, apropiată de instrumente, o voce mai abstractă. Educația vocală tradițională prn vibrato, reduce bogăția timbrală a vocii pure. Va trebui o nouă educație vocală.*

C.R. — Am înțeles că sînteți prieten cu Percuționiștii din Strassbourg ?

X. — *Da, pentru ei am scris mai multe lucrări și mi le-au prezentat în prima audiție.*

C.R. — La Conservatorul din Cluj, avem de asemenea un Ansamblu de percuție care v-a cîntat unele lucrări. Ați fi de acord ca Antifonia împreună cu acest Ansamblu de percuție să vă prezinte în România lucrarea *Idmen ?*

X. — *De ce nu, dacă există forțele necesare pentru o bună interpretare ? Vă urez mult succes !*

Articol realizat de Maria TIMARU și Constantin RÎPĂ

Filarmonica din Ploiești în Italia

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești a fost anul trecut pentru a doua oară mesager al muzicii românești peste hotare : deplasarea a avut loc în Italia, țară cu care România are vechi și bogate tradiții de prietenie și colaborare culturală și artistică.

În prima parte a turneului muzicienii români au avut prilejul de a realiza în direct și în play-back, complexa partitură muzicală a unui important serial internațional de televiziune, ce poartă un inspirat titlu: *„Simfonia"*, coproducție a Studiourilor de profil din Geneva, Lugano, Paris, Bruxelles, Bayerischer Rundfunk-Munich, Norddeutcher Rundfunk, Hamburg, Sudwestfunk Baden-Baden; o excelentă distribuție de forțe artistice din diverse țări care împreună cu celelalte compartimente de producție ale noului serial îi vor asigura un bine meritat succes pe micile ecrane ale țărilor lumii. Sub bagheta de necontestată autoritate a dirijorului Ion Baciu — personalitate de primă mărime a artei dirijorale românești — colectivul ploieștean a demonstrat practic marea sa capacitate profesională, întreaga sa dăruire și pasiune pentru cauza nobilă a artei sunetelor.

„Datorită colaborării lor totale, a calității muncii lor, a fineții interpretării — se precizează în scrisoarea trimisă conducerii A.R.I.A., de principalii realizatori ai serialului: Jean Pierre Desagnat — regizor, Riccardo Caramella — pianist concertist — consilier muzical, Guy Joussemet — producător delegat executiv — noi am putut, în ciuda imperativelor riguroase a timpului disponibil și în condiții de muncă adesea extrem de dificile, să înregistrăm, fie în direct, fie în play-back, partea muzicală a serialului. Trebuie să-i mulțumim maestrului Baciu, care dintr-o dată a înțeles exact cerințele noastre și a știut, în răgazuri foarte scurte, să-i instruiască și pe cei doi actori — domnii Roth și Wolff (care în mod simbolic apar la pupitrul dirijoral). Orchestra avîndu-l alături de ea și fără a-și precupeți timpul, a știut să reacționeze perfect, la toate indicațiile muzicale.

În cea de a doua parte a turneului, simfonicul ploieștean a susținut trei concerte în localitățile Morbegno, Alexandra și Piossasco — din zona marelui oraș Torino. Programul a cuprins pagini de mare rezistență și largă popularitae din repertoriul simfonic universal: *Uvertura „Nunta lui Figaro"* și *Simfonia nr. 40* de Mozart, *Variațiuni pentru clarinet și orchestră de Rossini*, — solist Aurelian Octav Popa, unul dintre marii interpreți ai instrumentului său și *Simfonia nr. 1 în Do major* de L. v. Beethoven. Succesul a fost enorm, publicul și muzicienii italieni apreciind în modul cel mai elogios evoluția orchestrei și a dirijorului Ion Baciu.

„Sperăm să avem din nou ocazia să lucrăm cu un grup atît de calificat... Rugăm să transmiteți tutror și fiecăruia în parte, cel mai profund respect pentru profesionalismul său și sincera noastră prietenie", se precizează în corespondența părții italiene. Iată deci, numai cîteva gînduri de respect și prețuire pentru arta harnicului și talentatului colectiv simfonic ploieștean, pentru virtuțile dirijorului Ion Baciu, care onorează dar și obligă pentru noi împliniri, pentru noi și tot mai răsunătoare succese în viitoarele manifestări naționale și internaționale.

Al. I. BĂDULESCU

Ecouri de Presă

„Seria de concerte a Radiodifuziunii Ungare, intitulată „Muzica de cameră estivală", căreia i-a oferit un fermecător adăpost Casa memorială Bartók, a luat sfîrșit cu recitalul Ilincăi Dumitrescu. Excepționala tînără pianistă nu concertează pentru întîia oară la noi. De astă dată, apariția ei a avut o triplă semnificație: aniversarea *Scarlatti* (de care pianiștii noștri n-au prea ținut seama), programarea piesei *„Allegro barbaro"* de Bartók (care, pînă și cu prilejul centenarului, a fost dată uitării într-un mod inexplicabil) și imaginea oferită despre muzica românească de pian din acest secol. Înțelepciunea atotcuprinzătoare în modul de alcătuire a programului, oricît ar fi ea de lăudabilă, nu este însă decît *intenție*. Condiția înfăptuirii acestei intenții a fost, de astă dată, impunătoarea pregătire instrumentală, multilateralitatea cunoștințelor stilistice, bunul gust și originalitatea profilului interpretativ al Ilincăi Dumitrescu.

Ne-a plăcut foarte mult maniera directă și plină de îndrăzneală cu care ea a dat glas muzicii lui Scarlatti. Aniversarea tricentenarului nașterii lui Domenico Scarlatti are loc la 26 octombrie. Felul însă în care artista a ales și interpretat acele 12 Sonate din cele peste 550 de „exerciții" (cum le-a numit, cu modestie, compozitorul) a fost atît de proaspăt, atît de convingător și de strălucit, ni s-a adresat pe un ton atît de personal, încît sonatele păreau să nu fi fost compuse în urmă cu secole, în vederea instruirii unei principese portugheze. Este uimitoare bogăția de conținut a acestui limbaj muzical, comoara lui de expresii, miile de nuanțe ale atmosferei, întregul arsenal — pentru întîia oară descoperit — al posibilităților tehnice ale claviaturii, la care succesorii lui Scarlatti n-au mai fost în stare să adauge nimic esențial. În alegerea făcută de Ilinca Dumitrescu, această bogăție a fost impresionant pusă în lumină.

În interpretarea piesei *„Allegro barbaro"*, artista nu s-a axat pe mijloacele exterioare, ci pe forța elementară cuprinsă în lucrare, știind prea bine că dacă tălmăcește clar și exact acordurile, ele evocă și fără vîjîirea pedalelor iluzia pornirilor barbare.

În acest concert, *Toccata* lui Enescu a ilustrat stilul pianistic reprezentativ al mareluii maestru român, în timp ce cealaltă *Toccată*, compoziția lui Paul Constantinescu, se apropie mai curînd de caracterul studiilor de virtuozitate. Drept interludiu liric, am audiat două părți din suita lui Nicolae Brînduș.

Ilinca Dumitrescu a cîntat, ca supliment, două valsuri de Chopin cu acea bravură pianistică de mare anvergură și cu acel patos lăuntric pe care i le-am prețuit și cu prilejul aparițiilor ei anterioare la noi".

Articol semnat de Marianne PANDI (Magyar NEMZET, 31 august 1985)

Concerte

Legenda pentru flaut a compozitorului Doina Rotaru a fost interpretată de cunoscutul flautist francez Pierre-Yves Artaud în cadrul celui de-al treilea Forum internațional al muzicii noi (1985) de la Varșovia. Piesa a figurat în program alături de lucrări de J. Cage, F. Donatoni, B. Ferneyhough. Pierre-Yves Artaud (n. 1946) — profesor de flaut la Conservatorul Național din Boulogne sur Seine, profesor permanent la Cursurile de vară de la Darmstadt — a reluat piesa, cîteva luni mai tîrziu — într-unul din recitalurile sale incluse în Festivalul Internațional de la Edinbourg.

M. R.

IRCAM—PARIS (II)

David Wessel este unul dintre cei mai vechi cercetători care activează în cadrul IRCAM. Deopotrivă compozitor și teoretician, lucrările sale pe ambele planuri corespund unor preocupări caracteristice ale Institutului. În calitate de cordonator al Secțiunii Pedagogice, în decursul acestor ani s-a ocupat de formarea și informarea unor serii de muzicieni care doreau să-și intensifice pregătirea în domeniul informaticii muzicale. Într-o convorbire, acesta îmi relata : „Secțiunea de care mă ocup reprezintă — într-un anume fel — *Facultatea* IRCAM-ului. Echipa respectivă constituie puntea de legătură între aspectul tehnico-științific propriu-zis al cercetărilor noastre și potențialitatea artistică. Ea îi ajută pe compozitori să folosească mijloacele tehnice actuale într-un mod cît mai eficient și să-i informeze pe programatori, tehnicieni și oameni de știință specializați în problematica muzicală. În acest mod, gîndirea tehnică este permanent ghidată de necesitățile muzicale. Prin funcția sa, echipa noastră ocupă o poziție centrală în cadrul IRCAM-ului și majoritatea compozitorilor care ne vizitează vin să lucreze cu membrii acestui colectiv. Mai avem și o echipă care constituie *Colegiul IRCAM*, organizat oarecum după modelul faimos *Collège de France*. Noi nu acordăm titluri iar cei care predau nu pretind taxe ; oferim întîlniri cu compozitorii, seminare despre microinformatică, micro-computere muzicale, cursuri de analiză, compoziție, cercetări instrumentale, toate, acțiuni care țin de latura pedagogică a Institutului".

În legătură cu propria sa activitate, din nou David Wessel : „Recent mi-am schimbat funcția în cadrul IRCAM ; de la 1 ianuarie 1986 de Secțiunea Pedagogică se va ocupa unul din colegii mei, Stephen McAdams. În momentul de față mă ocup de sisteme ceva mai mici, dar totodată puternice. Sînt șeful unei echipe de dezvoltare a microinformaticii, a unor sisteme muzicale bazate pe aparate mai accesibile compozitorilor. Organizez cercetările în direcția exploatării muzicale a unor noi posibilități (implicate, de exemplu în microordinatoarele de tipul Mac Intosh) în intenția de a face mai accesibile compozitorilor — prin intermediul aparatelor noastre — cercetările, experiențele și dezvoltarea unor programe pe care le efectuăm. Activitatea mea la IRCAM are un rol dublu, bazat pe dubla mea pregătire : muzician am fost toată viața dar am și studii de matematică, psihologie — cu accent deosebit asupra problemelor de percepție, de psihoacustică ; am și publicat unele studii pe această temă" (pe care le-am și folosit, de altfel, în cercetările noastre)... „Îmi continui activitatea pe această linie ca și pe cea a microordinatoarelor. Am terminat recent un disc realizat în colaborare cu doi colegi compozitori : muzica reprezintă un dialog spectaculos între secvențe de ascultare, improvizație și răspunsuri automate. Pentru una dintre piese am utilizat și calculatorul central al IRCAM-ului (VAX). Aplic în această muzică o tehnică pe care o numesc de «micro-chirurgie» asupra sunetelor tradiționale, reale. Dispun de programe care generează structuri verticale cărora le verific înălțimea virtuală, comportamentul. Fac să sune obiecte de genul clopotelor (care nu comportă serii de tip armonic) stabilind *rădăcina* și *forma spectrală* a acordurilor respective, *bătăile* între componente. Pe baza acestor trei aspecte determin întreaga evoluție sonoră... Ceea, ce în ultimă instanță determină compoziția, rămîne însă propria mea *intuiție*, judecată. Îmi plac calculele exacte dar nu sînt căsătorit cu ele : după ce acestea și-au îndeplinit rolul inițial le fac să dispară"...

Nicolae BRÎNDUȘ

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Le centenaire de l'Opéra Roumain

Petre CODREANU

Le 28 décembre dernier avait lieu, à Bucarest, dans le vénérable établissement de la première scène lyrique roumaine, la célébration du centenaire de la fondation de l'Opéra Roumain.

Pour marquer cet événement culturel de toute première importance, un concert-spectacle avait été mis en scène, précédé par une série d'allocutions qui ont fait valoir la portée spirituelle de l'acte de culture accompli il y a cent ans. La première — l'allocution d'ouverture de cette soirée de gala — fut prononcée par Suzana Gâdea, président du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste. Elle rappela à l'assistance qu'en réalité venait de s'écouler un siècle et demi *d'activité lyrique en langue roumaine,* soutenue par des interprètes roumains. Aussi, Petru Enache, membre suppléant du Bureau Exécutif, secrétaire du Comité Central du Parti Communiste Roumain, remit-il à l'ensemble de la première scène lyrique du pays l'Ordre du „Mérite Culturel" Ire classe, qui lui avait été décerné à cette occasion aux termes d'un haut-décret présidentiel. Ensuite, dans son allocution, Petru Enache se fit le messager des félicitations et voeux des prospérité pour l'avenir de la part de Nicolae Ceaușescu, Secrétaire général du Parti Communiste Roumain, président de la République Socialiste de Roumanie ; tout à la fois, Petru Enache montra les grands mérites qui reviennent à l'Opéra Roumain dans la culture nationale, dans les progrès marqués par celle-ci et la réalisation persévérante des résolutions, documents et indications du Parti concernant l'activité culturelle et artistique. Prenant à son tour la parole, le directeur de l'Opéra, le pr dr. Petre Brâncuși, adressait ses chaleureux remerciments pour l'honneur qui avait été fait à l'institution et s'engageait au nom de cette dernière à répondre dans l'avenir également, et de toutes les forces du potentiel artistique, technique et d'administration qui constitue l'ensemble de l'institution, aux impératifs de l'heure.

Prirent aussi la parole le soprano Eugenia Moldoveanu, le baryton David Ohanesian, le compositeur et chef d'orchestre Cornel Trăilescu, pour relever différents aspects édifiants de l'activité présente et passée de l'Opéra Roumain, son adhésion profonde à l'effort national d'édification de la culture socaliste, au développement incessant de la spiritualité roumaine, à l'accroissement de son prestige international.

Pour clore cette première partie de la soirée, la basse Pompei Hărășteanu, secrétaire du Comité de Parti, donna lecture au texte du vibrant télégramme que l'institution entendait adresser à Nicolae Ceaușescu, Secrétaire général du Parti Communiste Roumain. Le texte, suivi avec le plus grand intérêt par l'assistance, fut unanimement adopté par tous les participants — interprètes, compositeurs, personnalités du monde de la culture et des arts, spectateurs.

Le concert-spectacle qui constitua la seconde partie de l'anniversaire, confié à la direction d'orchestre de Cornel Trăilescu, a mis en lumière la diversité de genres et styles du répertoire lyrique et chorégraphique de l'Opéra Roumain. En faisaient partie les solistes Silvia Voinea, Eugenia Moldoveanu, Sanda Șandru, Rodica Mitrică, Vasile Martinoiu, Emil Iurașcu, Nicolae Constantinescu, Elvira Cîrje, Marina Mirea, Mihaela Agachi, Nicolae Bratu, Nicolae Andreescu, Maria Cumbari, Tiberiu Almosnino, Madeleine Vasilescu, Doina Acsinte, Maria Stan, Gabriela Stegaru ; les équipes de ballet, le chœur et l'orchestre. Le programme, tel qu'il était conçu, prouva avec succès l'infaillible orientation vers la mise en valeur de la création originale, à côté de la permanente introduction bien équilibrée dans le répertoire des grands chefs-d'œuvre de la littérature d'opéra universelle (fidèles en cela au désidératum manifesté par George Stephănescu et George Enescu, militants et créateurs de l'Opéra, théâtre lyrique d'expression roumaine).

Arrivé aujourd'hui à sa deuxième centaine d'années d'activité, l'Opéra Roumain représen-

te un des facteurs culturels de premier ordre, réunissant une équipe d'interprètes d'excellente qualité, avec un répertoire aussi divers qu'attrayant, répondant ainsi à des exigences à la hauteur des idéals humanistes et esthétiques qui animent le peuple roumain.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

PASCAL BENTOIU: CHEFS-D'ŒUVRE D'ENESCO

Ada BRUMARU

Trente ans après la mort de Georges Enesco, ce livre, récemment publié par les Editions Musicales, met en plein jour la vérité que seuls les très grands compositeurs proposent à la postérité une œuvre susceptible de faire naître, avec le temps, des interprétations et des options sans cesse renouvelées. Pascal Bentoiu s'est engagé dans un long voyage à travers l'univers énescien afin de nous raconter ses découvertes, au fil d'une aventure spirituelle vécue avec amour, dans la conviction qu'il se trouve devant un des créateurs de première grandeur de ce siècle. Cette assertion est dégagée peu à peu à l'aide d'un arsenal impressionnant de moyens, ordonnés par une vocation pour le subjectif qui caractérise — il me semble — la personnalité humaine du compositeur et du musicologue à qui nous devons cette originale synthèse. Ajoutons aussitôt que cette subjectivité, dressée comme une mouvante oriflamme sur l'édifice des longues et minutieuses études déjà consacrées à ces partitions par d'autres chercheurs, s'appuie constamment sur une pratique savante de l'analyse des textes musicaux.

Ce que Pascal Bentoiu désigne, après quelques centaines de pages, par les mots „la partie prosaïque du commentaire" constitue en fait la structure de résistance de sa démonstration qui s'engage à chaque pas, donc à chaque point de son parcours, dans l'effort d'une restitution inédite. Car l'auteur possède souvent les arguments, l'intuition, voire aussi la prédisposition nécessaire pour que ses remarques s'écartent, de façon plus ou moins sensible, des études énesciennes antérieures.

Une interprétation de ce genre, fondée sur des confirmations, mais aussi sur un important pourcentage de contre-propositions, impose de prendre pour point de départ le niveau le plus élevé qui ait été atteint jusqu'alors. Le débat s'engage donc avec une rigueur évidente, diversifiée néanmoins par tout un ensemble de critères : d'ordre compositionnel, esthétique, éthique, culturel, sociologique... On croit assister au jeu organisé de toutes les grandes idées qui gravitent autour de la personnalité d'Enesco. Jeu intellectuel, impulsif, obéissant à ce que j'appellerais une „fantaisie lucide" : et là, le talent de Pascal Bentoiu stimule la curiosité du lecteur, qui se voit entraîné dans un exercice passionnant.

Au cours de la rédaction de cet article, il m'a fallu récrire plusieurs fois les lignes précédentes : chaque reprise m'a été imposée par le désir de mieux suggérer la diversité des preuves dont Bentoiu se sert pour éclairer tout à la fois l'élaboration intérieure de l'œuvre énescien et la motivation de son destin historique. Finalement peut-être, ces difficultés auront-elles été révélatrices, en ce sens qu'une discrimination graduelle eût été moins importante que de souligner l'effet d'ensemble des thèses successivement formulées. L'analyse systématique des vingt-six chefs-d'œuvre explique ce qui fait d'Enesco un compositeur de valeur universelle pour le XX-e siècle, ainsi que pour les siècles de culture musicale passés et à venir. Elle cherche aussi à prévenir le plus grave des risques qui guettent l'héritage du compositeur Enesco : une perception incorrecte (incomplète et/ou inadéquate) de sa valeur exemplaire.

Entre les nombreuses manœuvres d'attaque et d'enveloppement stratégique, utilisées par Bentoiu dans les territoires centraux du débat, une affirmation me paraît particulièrement fine et révélatrice : plus la substance inédite d'une musique se laisse difficilement déchiffrer dans son unicité, plus les auditeurs sont tentés d'en remarquer, d'en retenir ce qui leur paraît familier, les „lieux communs". Enesco ne s'est jamais imposé de contraintes et d'autant moins s'est-il soumis aux tensions qui déchiraient les esprits engagés dans quelque démonstration novatrice. Et pourtant cette première moitié du siècle a été celle qui a inventé la confusion entre des termes aussi indépendants qu'*innovation — progrès — valeur*, celle qui a imposé, avec une ambition croissante, le critère d'un pourcentage important d'inédit pour ordonner les événements de l'histoire de l'art. Malgré cela, avec chaque nouvelle œuvre, Enesco édifiait l'univers de sa propre musique où les différentes lignes — essentiellement classique, essentiellement romantique, impressionniste, néoclassique (frappantes, les remarques sur les réalisations „avant la lettre"), — les rapports de son univers mélodique avec le folklore roumain global, enfin la ligne essentiellement novatrice s'unissent en concepts imposants par leur invention et d'une expression magnifique. Si Enesco s'était contenté de suivre une seule de ces directions, son succès auprès du public eût été assuré, affirme Pascal Bentoiu.

L'auteur estime que la *Deuxième Symphonie, opus 17* marque le point du plus grand écart entre le compositeur et son temps (1912—1914) ; il trouve une définition compréhensive pour cette œuvre „hypergéniale" qui à l'époque paraissait le fait d'un Don Quichotte charmant et pathétique. Témoignage d'une „confiance démentielle en l'Idée, en l'Homme, en l'amour et la beauté" en pleine ascension de l'Expressionnisme, la *Deuxième Symphonie* demeure unique tant par son éthos que par sa technique spécialement appropriée. Enesco n'adoptait pas de

formes telles quelles, il s'en créait de nouvelles en vertu d'une liberté individuelle totale : c'est ce que démontre chacun de ces chapitres, à commencer par celui qui est consacré à la *Sonate opus 6 pour piano et violon*, composition dont le niveau artistique, rompant l'ordre relatif instauré jusqu'alors dans la musique roumaine, atteint la zone de l'absolu. A partir de ce moment, nous découvrirons au fil des pages l'ampleur, la hardiesse et la réussite du projet mis en chantier dans l'*Octuor à cordes opus 7 ;* les raisons qui nous font percevoir aujourd'hui, dans la *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre, opus 8*, ce que l'on apelle pérennité en art ; quelques incursions dans l'analyse de la psychologie du succès, à l'occasion des *Rhapsodies roumaines*, qui sont pourtant loin de représenter l'âme roumaine dans son intégralité ; la mobilité d'esprit d'un compositeur dont l'horizon expressif se transforme, au cours d'un même morceau, jusqu'à s'ouvrir sur une autre perspective, comme dans la *Première Suite, opus 9 ;* une *Première Symphonie, opus 13,* replacée à l'intérieur de la spiritualité latine et d'une nostalgie nocturne plus éminescienne que tristanesque ; l'importance de ce que l'on appelle la technique de transmutation des motifs, autrement dit le travail sur un petit nombre d'éléments générateurs ; la „beauté subtile et discrète, comme celle d'un dialogue platonicien" du *Dixtuor opus 14 ;* la façon dont l'ouragan de la *Deuxième Symphonie* éclaire la motivation intérieure d'œuvres voisines, telles que la *Deuxième Suite opus 20* et surtout l'ascension vers les hauts plateaux de cette musique où Pascal Bentoiu pressent „l'apogée d'une civilisation" : la *Troisième Symphonie, op. 21,* chef-d'œuvre suprême de la musique symphonique d'Enesco. Après cela, le compositeur ne se laisse plus rapporter qu'à lui-même ; toute la manœuvre d'approche du débat sur l'opéra *Œdipe*, réorganisé dans un esprit de non-conformisme incitant, qui propose et avance des suggestions critiques sur le manque d'unité du livret (donc du cadre dramatique), approfondit en même temps les thèses déjà connues sur l'extraordinaire effet de la logique musicale, née de la logique intérieure de l'action. Ainsi par exemple le rapprochement opéré entre le Prélude et le Troisième acte et le commentaire sur la circulation des motifs conducteurs, toujours surprenante pour l'auditeur sensible, tant sont glissantes les révélations d'une psychologie subtile : il devient naturel que Jocaste et Tirésias énoncent, à des moments disparates et à partir du même tracé musical, une interrogation énigmatique dont la réponse est le nom *Œdipe ;* naturel qu'il y ait entre les leit-motive d'*Œdipe*, de la *Sphinge*, du *Destin* une identité plus ou moins accusée. L'analyse de la *Sonate pour piano op. 24, no. 1* reste fidèle à l'idée que toute l'histoire de la culture s'écrit (comme cette exégèse même) à coups de provocations. La *Sonate* se voit intégrée à un système de rapports — nouveaux pour la plupart — qui l'unissent à l'activité antérieure du maître et à d'autres compositions pour le piano, appartenant à la musique universelle. Ce qui domine le tout, c'est le débat sur la pensée même d'Enesco ; c'est pourquoi ces lignes-ci évitent constamment les précisions qui, isolées du contexte, risqueraient de donner une image inexacte de l'esprit interprétatif si nuancé qui caractérise Pascal Bentoiu.

Nous nous contenterons donc de suivre avec le plus vif intérêt sa démonstration sur le modèle unique de la *Troisième Sonate pour piano et violon, op. 25.* „J'ai protesté, et continuerai à le faire, contre le genre d'analyse qui ne cherche qu'à justifier l'existant, et qui fonde sur une description l'explication de la valeur. Si la *Troisième Sonate* est extraordinaire, ce n'est pas que l'auteur y ait mis en action des modalités d'essence folklorique mais que — tout en procédant ainsi — il ait créé une œuvre d'un magnifique équilibre, traversée par des lignes de force qui s'ajoutent infailliblement les unes aux autres pour atteindre finalement la dimension tragique — dimension artistique suprême — en utilisant des moyens dont la simplicité ne peut qu'émerveiller l'observateur attentif". La véritable dimension de l'analyse réalisée par ce chapitre ne se retrouve que schématiquement dans cet extrait. En voici un autre, qui nous semble également significatif :

„Pour l'énième fois, je me pose la même question : un auteur qui n'aurait écrit que l'œuvre dont je m'occupe en ce moment aurait-il le droit ou non d'occuper une place d'honneur dans l'histoire de la musique ? Et je ne peux me répondre que par l'affirmative. Une fois de plus, il y a là une partition absolument unique, tellement originale que l'on passe souvent auprès d'elle comme auprès d'une quelconque banalité, tellement substantielle aussi que des dizaines d'auditions — je répète, des dizaines — suffisent à peine pour amener l'auditeur au nvieau de ses richesses. Cette fois encore, Enesco paie le tribut de son intransigeante complexité". Ainsi s'ouvre le chapitre consacré à la *Sonate pour piano opus 24, no. 3 ;* les réflexions qui s'expriment dans ces phrases doublent, en essence, tout le parcours, jusqu'ici, du paysage énescien et il en sera de même des voyages aventureux à venir : les compositions de la mémoire affective, la *Suite villageoise opus 27*, les *Impressions d'enfance, op. 28*, les grandes œuvres de musique de chambre *opus 29, 30*, le *Quatuor à cordes op. 22, no. 2* — au sujet desquelles il faut croire que les mots sont tout à faits impuissants à restituer la musique elle-même et ne peuvent que bien peu la commenter. „Cantilène sublime... l'esprit même de tout une existence humaine", la *Symphonie de chambre, opus 33* clôt le périple du voyageur, et comment se fait-il qu'il n'ait pas donné des signes de fatigue, après une telle sollicitation de ses forces enthousiastes ?

Notre maturité à tous est aussi appelée à comprendre la valeur du chef-d'œuvre imparfait, qui ponctue parfois l'imprévisible et capricieuse trajectoire du génie. La *Hovanschtchina*, la *Symphonie fantastique* ou la *Symphonie dramatique Roméo et Juliette* (Berlioz est le compositeur auquel Pascal Bentoiu rattache particulièrement Enesco — Liszt aussi, quand se relâche l'obsession de la tutelle brahmsienne), *Moses et Aaron*, *Lulu* ne sont-ils pas, tous, des chefs-d'œuvre imparfaits ? Et combien de pièces de Mahler, de Janaček, d'Ives, de Chostakovitch ? La vision de la cathédrale *Sagrada familia*, sublime, grandiose et terrifiante, l'esprit d'Antonio Gaudi

veillant sur Barcelone à travers ses architectures contorsionnées... Le chef-d'œuvre imparfait (non seulement parce qu'inachevé !) m'a toujours semblé un signe grave et combien persuasif de la souffrance de l'esprit créateur, qui s'affirme malgré tout, même ainsi.

A notre siècle terrible (quel berceau difforme pour le chef-d'œuvre imparfait !) Enesco offre un don bien „anachronique" : un véritable élan d'amour, un message de bonté, d'humanité, de générosité, de douceur calme. Des considérations de psychologie sociale sur le goût dominant de l'époque, considérations qui nuancent l'analyse de spécialité, s'intègrent à la méthode d'investigation subjective qui donne à ce livre son statut de brillante réalisation musicologique. Il nous est impossible ici de nous engager dans tous les tours et les détours de l'analyse (exemples, schémas, disposition graphique des illustrations qui rendent compte de la dissection opérée dans l'organisme musical) ; il faudrait écrire un autre volume, voire plusieurs études comparées, et ce serait parfaitement inutile. L'important, c'est qu'un gigantesque appareil d'information sert ici, de façon inspirée, la conviction âprement défendue que la musique universelle doit à Georges Enesco une de ses grandes expériences d'accomplissement substantiel.

Tous les analystes, jusqu'ici, de l'œuvre énescien ont évidemment poursuivi le même but. Mais ce nouveau volume possède un pouvoir de généralisation, à travers et par-delà le prosaïque, susceptible de dissiper les perplexités, exprimées ou non ; il peut se permettre d'engager et de poursuivre un dialogue constant, rationnel autant qu'affectif, avec l'évolution de la pensée musicale européenne. Peut-être est-ce justement cette affectivité, si fermement expulsée du domaine de la science musicologique, depuis que les chercheurs de notre temps s'efforcent avec raison d'éviter les facilités du subjectif — peut-être est-ce, en effet, cette humanisation d'une éloquence fidèle à l'analyse technique, qui constitue le grand ARGUMENT du livre de Pascal Bentoiu.

Implicitement, cet ouvrage devient aussi une histoire de la musicologie roumaine en train d'affronter, à travers la vie et l'œuvre d'Enesco, son propre avenir et de réaliser, grâce aux vastes proportions du sujet, une importante évolution au cours des dernières décennies. Cette histoire, nul ne l'aurait jamais écrite si le musicien Pascal Bentoiu n'avait eu l'idée et ressenti le besoin, avec une probité foncière, de *tout* lire, de remarquer avec une exigence hypersensible les révélations dues à des travaux comme la „Monographie Georges Enesco" et à des auteurs dons les noms reviennent sans cesse : Wilhelm Berger, Octavian Lazăr Cosma, Myriam Marbe, Ştefan Niculescu, Adrian Raţiu, etc. Même la fière satisfaction d'affirmer une opinion différente, qui parfois se glisse entre les lignes, perd au cours de ce gros volume sa teinte malicieuse : reste l'envergure intellectuelle de Pascal Bentoiu, qui sait discerner et souligner ce qui s'est confirmé avec autorité dans la pensée musicologique roumaine.

S'il me fallait rechercher, dans la structure du livre *Chefs-d'œuvre d'Enesco,* un reflet du style énescien lui-même, tel que le définissent les conclusions de l'auteur, je dirais qu'à l'instar d'Enesco dans son Œuvre, Pascal Bentoiu édifie son ouvrage comme un organisme vivant ; qu'il réussit le tour de force d'attribuer au même matériau thématique des fonctions expressives toujours renouvelées et que ce qui finalement l'intéresse avant tout, c'est le profil artistique de son héros.

Ce que l'on pourrait encore ajouter... se trouve écrit dans les 577 pages qui représentent aussi, pour les Editions musicales, un succès et un témoignage de valeur professionnelle.

(En français par Annie BENTOIU)

IZVOARE ALE MUZICII ROMÂNEŞTI (SOURCES DE LA MUSIQUE ROUMAINE)

Notes de lecture

Adriana ŞIRLI

La collection *Izvoare ale muzicii româneşti* / Sources de la musique roumaine / — conçue en séries parallèles : *Documenta et Transcripta* — se trouve à son 8e volume, sans oublier que certains autres ouvrages et études de première importance concernant la musique ancienne ont déjà été publiés aux mêmes Editions musicales, qu'il s'agisse soit de traditions locales, soit de sujets généraux, de théorie pure ou appliquée, d'archéologie musicale etc. Ci-dessous, nous nous arrêterons à trois ouvrages du genre parus en 1984 :

Şcoala muzicală de la Putna, MS. No. 56/544/576, P. II — „Stihirar" / L'Ecole musicale de Putna, MS. No..... — Le „Sticherarium" / paru aux Editions Musicales, Bucarest, 1984, 276 p., est le premier volume de la série *Transcripta* de la dite collection. En 1980, le manuscrit avait paru dans la série *Documenta,* en facsimilé, avec le P. I l'„*Anthologhion*" qui se trouve relié sous les mêmes couvertures, que le „Sticherarium".

Les 54 chants du *Sticherarium* sont transcrits par Marin Ionescu (29 pièces), Gheorghe Ciobanu (15) et Titus Moisescu (10), lesquels exposent leurs points de vue théoriques dans la préface du volume, les mêmes que ceux déjà énoncés, il y a bien des années, par Ioan D. Petrescu, Grigore Panţîru et Gheorghe Ciobanu, sur l'interprétation des modes et des signes neumatiques. On remarque, au sujet de

ces derniers, les réserves des auteurs à transcrire certains des signes hyeronomiques dont l'interprétation semble encore incertaine. D'autre part, les transcriptions sont remarquables par le caractère scrupuleux dont le moindre détail de notation fait preuve : anticipation, mordent etc. et par l'esprit de suite avec lequel les auteurs respectent les principes exposés. Certes, ils n'excluent pas la possibilité que leur démarche soit perfectible, vu les multiples aspects qui s'interposent comme obstacles à la rigueur souhaitée et à l'immuabilité des règles préétablies — le disant, nous envisageons non seulement les susmentionnés signes hyéronomiques mais aussi toute une série de combinaisons rythmiques, encore ambiguës, de même que certains aspects de structure, de mode. Dans ce sens, la transposition même d'un système de pensée musicale à un autre — ici, du byzantin à l'européen — est nécessairement conventionnelle mais unanimement acceptée comme étant l'unique modalité d'introspection.

En revenant au volume, nous dirons de plus que les données supplémentaires qui accompagnent chacun des stichères sont dignes de l'intérêt des spécialistes, ces données résultant pour une bonne part de l'étude comparée des manuscrits de Putna. Chaque titre est rendu en orthographe grec contemporain ; en échange, les textes des chants sont transcrits, pour plus d'authenticité, dans l'orthographe ancien, original, du manuscrit (seules les abréviations et les signes synthétiques qui associent plusieurs caractères ont été complétés et, respectivement, éclaircis). Dans le cas des chants anagrammés, les auteurs spécifient la situation au-dessous du titre et, à la fin de chaque chant de ce genre, ils donnent aussi — à côté du correspondant roumain du titre grec anagrammé — le titre réel de la composition. A l'endroit de chaque pièce également, au commencement, on mentionne : le nom du compositeur de la mélodie — et le nom de son transcripteur —, le feuillet de manuscrit où le chant se trouve et le martyrion principal. A la fin, outre le correspondant roumain du titre, se trouve également mentionné l'office religieux auquel on chante le stichère respectif, ainsi que sa diffusion dans les manuscrits de Putna et le chiffre sous lequel on le trouve dans le Catalogue de ceux-là. Dans leurs notes en bas de page, les auteurs ont, de règle, mentionné les modifications opérées lors des transcriptions — nécessaires pour corriger les fautes de copie du manuscrit — et les variantes modales de la composition en question etc. Ce sont là des qualités qui confèrent à l'ouvrage une haute tenue scientifique et, tout à la fois, le recommande tant aux musicologues qu'aux musiciens.

Dans la même collection *Izvoare...*, paraissait en 1984 également, dans l'édition de Sebastian Barbu-Bucur, le volume *Filothei sin agăi Jipei, Psaltichia rumănească* — vol. II, *Anastasimatarul* / Philothée, fils de l'aga Jipa, *Livre de musique psaltique roumaine* — l'*Anastasimataire* (Editura muzicală, Bucarest, 343 p.). Des quatre parties dans lesquelles l'auteur a partagé le copieux manuscrit de 1713 de Philothée, l'*Anastasimataire en est la deuxième*. Chaque volume réunit cependant les deux séries *Documenta* et *Transcripta*, précédées par une *Etude introductive* particulièrement intéressante et bien documentée, remarquable par la rigueur scientifique du commentaire. Ce volume II correspond aux feuillets 68r—113r du manuscrit original — la Propédie incluse (Propédie = manuel théorique (grammaire) de musique psaltique, d'habitude associé à l'*Anastasimataire)*, de même qu'une série de stiches qui ne sont pas accompagnés de notation musicale.

Etant donné que les aspects d'ordre historique et musical ont fait l'objet du commentaire de l'auteur dans le Ier volume (dédié aux Catavasiaï), cette fois il se résume à décrire le manuscrit de 1713 (plus exactement dit l'*Anastasimataire* qu'il comprend) du point de vue de la science du codex en le comparant aux autres manuscrits roumains qui renferment la même version musicale des *anastasima*. L'auteur en conclut — et, en ce qui nous concerne, nous sommes de la même opinion — que toutes les copies roumaines jusqu'à présent connues — au nombre de 5 — ont une source unique, à savoir — de façon directe ou indirecte — le manuscrit du moine Philothée. Un aspect signifiant pour mieux réaliser l'ambiance sociale du temps — avec toutes les implications politiques et culturels que le phénomène suppose — en est le fait que toutes les 5 copies semblent avoir eu la même destination : les Roumains de la Transylvanie. En d'autres mots elles ont servi à la résistance orthodoxe devant les pressions catholiques et protestantes. Dans ce contexte, la *Psaltichia...* de Philothée — premier livre d'expression roumaine contenant des chants sacrés, que l'on connaisse jusqu'à ce jour, acquiert des dimensions qui transgressent le moment en soi, tout autant que le domaine strictement musicologique.

Un ouvrage dont l'objet n'est pas de la sphère des phénomènes de civilisation roumaine — mais les impliquent — est le IIe volume de *Studii de paleografie muzicală bizantină* / Etudes de paléographie musicale byzantine (Editura muzicală, Bucarest, 1984, 318 p.) de Ioan D. Petrescu. La finalité de l'ouvrage consiste dans la présentation du déroulement musical du cycle dramatique selon la meilleure tradition byzantine. Pour ce faire, l'auteur a choisi deux manuscrits hautement représentatifs : l'Ancien f. grec 261 (XXXe siècle) et Coislin 41 (XIVe siècle) de la Bibliothèque Nationale de Paris. Il leur oppose un Triode roumain de la fin du XVIIIe siècle (1798), prouvant ainsi une fois de plus l'étonnante continuité de la tradition byzantine et, notamment, l'état pur auquel les Roumains l'ont assumée.

Les 153 chants transcrits — car c'est en réalité un volume de transcriptions — s'accompagnent d'un *Avant-Propos* (en roumain et français) de l'auteur où celui-ci expose son sujet, par malheur trop brièvement et d'une manière trop générale. Mais l'intérêt des transcriptions et la valeur en elle-même de la musique représentent une contribution des plus notables de l'Ecole roumaine de byzantinologie musicale à l'évolution des recherches et, sans doute aussi — comme on le sait de l'exemple de tant de compositeurs qui se sentent attirés par des affinités spirituelles et même structurales vers le chant byzantin — signifient-elles une source d'inspiration des plus fécondes. Dans ce sens, la démarche des byzantinistes roumains constituent au plus propre, au plus véridique du terme, une belle et vivante œuvre de restitution.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 2 48 p. București — Februarie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Sala Operei Române din București

I. P. Informația — c. 2029 42.416 Lei 15

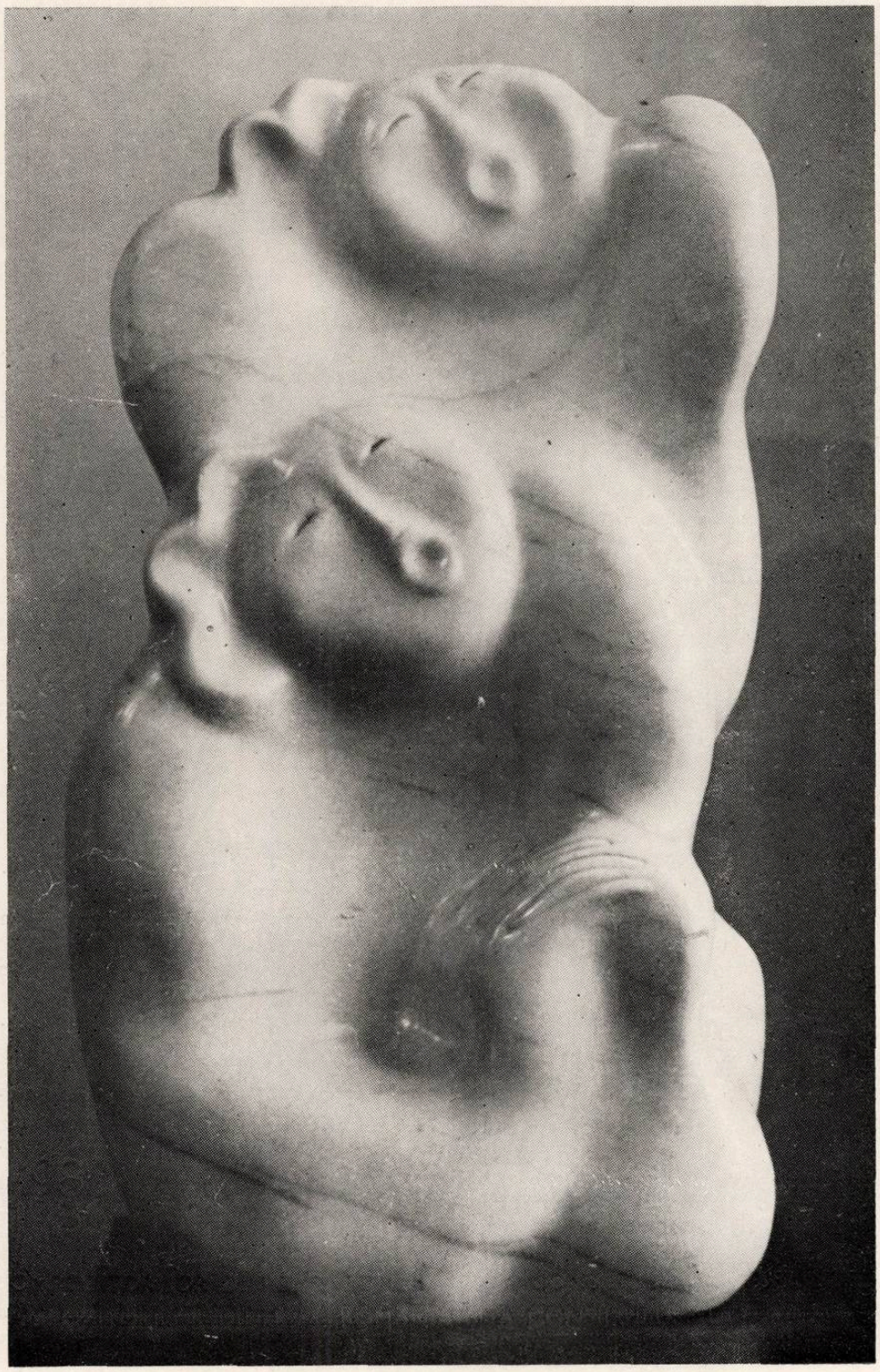
I 19649

3

MUZICA

MARTIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Dr. Vasile Tomescu
Muzica, ctitorie de seamă a evului socialist . 1
Anton Dogaru
Munca eroică — izvor de inspirație componistică 2
Wilhelm Georg Berger
Valori și orientări actuale în muzica simfonică și de cameră 4
Elena Zottoviceanu
50 de ani de la premiera operei „Oedip" de George Enescu — Paris 1936 7
Din activitatea Uniunii Compozitorilor . . . 9

PORTRET DE COMPOZITOR

N. B.
Peter Szegö 10

STUDII

Corneliu Dan Georgescu
Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ 12

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anca Ioana Andriescu, Doru Popovici, Mircea Neagu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Dan Buciu, Michaela Roșu, Ruxandra Arzoiu, Cristina Sârbu, Gheorghe Mărgărit, Alfred Hoffman, Alexandru Vasiliu, Boris Chelaru, Damian Vulpe și Doru Murgu 17

CARTEA MUZICALĂ

Ianca Staicovici
Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava — „Polifoniile unei vieți" 33
Cristina Sârbu
Doru Popovici — „Magicianul de la Bayreuth" . 34

DE PESTE HOTARE

Michaela Roșu
Virgil Medan
Prezențe românești 35
Cristina Sârbu
O orchestră simfonică a lumii 36
Irina Hasnaș
Festivalul muzical „Toamna varșoviană" . . . 36
Edgar Elian
Festivalul de la Tanglewood 37
Iosif Sava
Itinerarii muzicale — la Klim, în casa lui Ceaicovski 39
Ioana Ieronim
Globul muzical 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Doru Murgu
Remus Georgescu — portrait 42

SOMMAIRE

Dr. Vasile Tomescu
La musique, fondation significative de l'âge socialiste 1
Anton Dogaru
Le travail héroïque — source d'inspiration compositionnelle 2
Wilhelm Georg Berger
Valeurs et orientations actuelles dans la musique symphonique et de chambre 4
Elena Zottoviceanu
50 ans depuis la première de l'opéra „Oedipe" de Georges Enesco, Paris 1936 7
Des activités de l'Union des Compositeurs . . 9

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

N. B.
Peter Szegö 10

*

Corneliu Dan Georgescu
Etude des archétypes de la musique (II). Le principe d'architecture intérativ 12

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anca Ioana Andriescu, Doru Popovici, Mircea Neagu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Dan Buciu, Michaela Roșu, Ruxandra Arzoiu, Cristina Sârbu, Gheorghe Mărgărit, Alfred Hoffman, Alexandru Vasiliu, Boris Chelaru, Damian Vulpe, Doru Murgu 17

LE LIVRE DE MUSIQUE

Ianca Staicovici
Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava : „Polifoniile unei vieți" (Arta Florescu s'entretient avec Iosif Sava : „Les Polyphonies d'une vie") 33
Cristina Sârbu
Doru Popovici : „Magicianul de la Bayreuth" (Le Magicien de Bayreuth) 34

DE L'ÉTRANGER

Michaela Roșu
Virgil Medan
Présences roumaines 35
Cristina Sârbu
Un orchestre symphonique du monde . . . 36
Irina Hasnaș
Le Festival musical „Automne à Varsovie" . . 36
Edgar Elian
Le Festival de Tanglewood 37
Iosif Sava
Itinéraires musicaux — à Klim, dans la maison de Tchaïkowski 39
Ioana Ieronim
Le globe musical 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Doru Murgu
Remus Georgescu — Portrait 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 3 (402) MARTIE 1986

Muzica, ctitorie de seamă a evului socialist

Generată de freamătul vieții și făcînd la rîndu-i ca viața să freamăte în ritm viguros și în tonuri vibrante, muzica se înscrie printre ctitoriile de seamă ale evului socialist, ca o mărturie a creativității românești contemporane, ca un nimb al muncii, prieteniei și păcii, ca o solie în lume a demnității acestui popor.

Moștenind darul de a cînta pentru împodobirea existenței sale în vatra străbună, pentru rostirea dragostei și a optimismului, a împotrivirii de neînvins față de întunecime, cotropire și împilare, poporul român și-a înălțat coloana infinită a frumosului din patosul eroic al baladei, din doina care ne înfrățește cu glia, din hora ce reîntinerește cu fiecare primăvară.

Muzica românească s-a înălțat pe coloana infinită a timpului pornind de la izvoarele unui folclor original zămislit din bucurii și suferințe, din noile aspirații spre mai bine. Către acest neprețuit tezaur și-au îndreptat inima și auzul I. Căian, D. Cantemir, A. Pann, C. Porumbescu, G. Enescu afirmînd prin secole și generații idealuri patriotice și umaniste, lucrînd și năzuind spre edificarea moral-estetică a națiunii. Aceste luminoase tradiții constituie premisele avîntului culturii muzicale în România socialistă, care a cunoscut și cunoaște îndeosebi în ultimele două decenii un dinamism fără seamăn. Concepută ca o emanație a poporului, ca o emblemă a spiritualității naționale, muzica românească contemporană este rezultatul dialogului inedit în întreaga sa istorie între milioanele de oameni ai muncii, eroii de pe șantierele patriei, ei înșiși păstrători și creatori de cultură, și muzicienii acestui timp și loc, expozanții unei arte de inconfundabilă identitate a formei, bogăție și vitalitate a expresiei. Dacă acum o jumătate de veac Enescu și generațiile care i-au urmat pilda luptau cu neistovită putere pentru realizarea unui climat propice afirmării școlii muzicale naționale, astăzi acest deziderat este un program în desfășurare, asigurînd afirmarea tuturor talentelor într-un orizont nelimitat de opțiuni creatoare. Un singur an înseamnă astăzi crearea de noi lucrări corale, melodii lirice și de dans, simfonii, opere, balete, operete, cele mai valoroase dintre acestea fiind promovate în viața de concert și spectacol, tipărite, înregistrate pe disc, transmise la radio și televiziune, abordate în exegeza de specialitate, distinse cu premii. Această finalitate a actului de creație se referă la realizările tuturor generațiilor, de la maeștrii venerabili pînă la compozitorii aflați încă pe băncile conservatoarelor. Orizontul muzicii românești de astăzi este tot atît de larg și fecund ca orizontul de viață din care se inspiră, în prim plan aflîndu-se tematica majoră a istoriei naționale din trecut și de azi, epopeea transformărilor înnoitoare din anii socialismului, viața tumultoasă a națiunii, pitorescul spațiului românesc. Din acest orizont nu lipsesc zonele unor direcții de investigație stilistică și gîndire estetică ce mărturisesc participarea compozitorilor români la frămîntările creației muzicale pe plan mondial. Un an înseamnă astăzi pentru muzicienii români — compozitori, interpreți, teoreticieni, educatori — rodnice prezențe în mijlocul oamenilor muncii sub forma concertelor-dezbatere pe platforme industriale, în unități agricole, în case de cultură ale tineretului, în unități militare, pentru cunoașterea și redarea mai profundă și veridică a vieții, pentru perfecționarea mișcării artistice de mase, pentru însușirea prin contact direct a valorilor melosului național, filon inepuizabil al muzicalității care ne este proprie. Un an înseamnă astăzi noi aduceri la lumină de către muzicologi a dovezilor existenței neîntrerupte a culturii muzicale pe pămîntul patriei, a afirmării artei sonore românești în lume. Un an înseamnă astăzi participarea unui public mereu mai numeros și mai pasionat la manifestările muzicale din centre de cultură și din localități care nu cunoșteau în trecut asemenea preocupări, obținerea unui număr de premii naționale și internaționale ce nu fac posibilă în nici un fel comparația în acest sens cu trecutul. Specific anilor noștri este Festivalul național „Cîntarea României" care reunește într-o emulație de o amploare cu totul inedită talente din toate domeniile creativității românești și astfel și talente muzicale care activează pe plan profesionist sau în cadrul mișcării artistice de mase.

Un an înseamnă în viața noastră muzicală de azi o nouă și sporită exigență, la înălțimea exigențelor evului socialist, în spiritul orientărilor date de secretarul general al partidului și președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, al cărui nume se identifică cu o epocă, cu un ideal, cu un drum de împliniri și aspirații.

Dr. Vasile TOMESCU

Munca eroică — izvor de inspirație componistică

Cercetînd fondul de creații românești, din diferite genuri, în mai multe rînduri am notat serii de lucrări pe care compozitorii noștri le-au dedicat muncii, existînd o veritabilă direcție de creație în acest sens. Privind istoric desfășurarea, constatăm că s-a conturat deja o tradiție, mai veche și mai nouă, autorii noștri fiind prezenți, prin lucrările lor, la cîntarea plină de frumusețe a istoriei luptei pentru muncă, a izbînzilor și a diferitelor fapte exemplare, a efortului spre mai bine. Creațiile la care mă voi referi se înscriu, în diverse etape, legate ocazional de evenimente pline de rezonanță, dar și manifestîndu-se permanent, sub forme particulare, specifice, în planul general al muzicii noastre contemporane.

Încep prezentarea pe care o urmăresc, cu cîteva realizări ce le socotesc fundamentale. Prezenți adeseori în mijlocul oamenilor muncii, ce-și dăruiesc eforturile și abnegația în diverse sectoare de activitate productivă, compozitorii au fost puternic stimulați de cele văzute și trăite la fața locului, alcătuind lucrări dedicate diferitelor colective de muncă, ce vădesc particularitățile muncii respective, adică jucîndu-și rolul pe care au fost chemate să-l îndeplinească. Din titlurile ce le poartă, putem observa că partiturile au fost elaborate cu scopul de a creiona, cu mijloace muzicale, portretele colectivelor respective de oameni ai muncii. Găsim, așadar, adevărate imnuri, ce putem aprecia azi că s-au înscris în fondul autenticelor valori, ca : *Minerii din Căpeni* de L. Profeta (A. Grigoriu și R. Iorgulescu), *Fetele de la „Romlux“* de L. Profeta (V. Cosmin), *Cîntecul Uzinelor „Autobuzul“* de R. Paladi (E. Frunză), *Columne către soare* de Fl. Comișel (A. Cârstea), scris pentru muncitorii Întrep. „1 Mai“ Ploiești, *„Electroputere“, măreață cetate* de Fl. Comișel (A. Cârstea), *Noi luceferi* de Z. Popescu (T. George), dedicat constructorilor hidrocentralelor de pe Dunăre, *Țesătoarele din Iași* de C. Arvinte (B. Căuș), *Ne salută semafoare* de I. Alexandrescu, scris pentru muncitorii Regionalei C. F. R., *Imnul Uzinelor „23 august“* de M. Neagu (Vl. Bârna) și *Răsună uzina* de E. Lerescu, dedicat muncitorilor de la uzinele „Semănătoarea“. Este interesant de constatat că, pe parcursul anilor, prin creațiile lor cu acest conținut, compozitorii au născut tradiție, pe diferite profile de muncă productivă. Înainte de a cita cîteva exemple, ce ilustrează acest adevăr, doresc să arăt că există un bogat fond de lucrări ce cîntă munca, sub forma ei generală, eforturile dedicate producției sporite, în diferite ramuri de activitate, apoi mobilizarea, înțeleasă ca dictată de propria conștiință, în noile condiții create după 23 august 1944, spiritul de întrecere, popularizarea și omagierea rezultatelor de excepție. *Prin muncă și pentru muncă* se intitulează un inspirat cîntec de G. Grigoriu (A. Grigoriu, R. Iorgulescu), în care este ilustrată dăruirea, cu trup și suflet către acest minunat domeniu al vieții, *Glorie muncii* de C. Trăilescu (C. Cîrjan) cîntă, pe de altă parte, înfrățirea prin muncă, neobosirea celor ce muncesc. Compozitorul L. Ionescu a îmbrăcat în haine muzicale inspirate versurile lui N. Popescu, în care se descrie înfrățirea prin muncă și cîntec, partitura numindu-se *Cîntecul muncii*, iar A. Bretz, colaborînd cu H. Kehrer, a semnat un frumos *Cîntec muncitoresc*. Munca liberă, în patria hărniciei, este cîntată de L. Profeta (C. Cârjan) în *Mîini de făurar*, iar întrecerea, spiritul de neprecupețire a eforturilor, sub roșul steag, fac obiectul *Cîntecului de întrecere* de H. Jerea (I. Boldici). Cred că mai multe generații de tineri constructori și muncitori din diferite ramuri și-au modelat conștiințele cîntînd *Hei rup* de M. Vescan sau *Marșul muncitorilor* de F. Barbu (V. Timuș și P. Andreescu), în care melosul reunește esențele cîntecului popular cu profile ale cîntecului muncitoresc revoluționar. „Munca înseamnă zborul către soare / Pe-un pămînt de imn și mare dor / Cînd partidul clasei muncitoare / ne conduce-n zări de viitor“ sînt versuri ce, în cîntecul *Floarea muncii* de V. Timiș (I. Socol), respiră cu lirism și căldură. Urmărind, tot în acest sens, printre lucrările ce cîntă munca sub aspectele și generale, creațiile ce s-au bucurat de o veritabilă adeziune și care continuă și azi să impresioneze, prin măiestria realizării, nu puem uita *Noroc bun* de Gh. Danga (VI. Bârna), ce reunește rîvna specifică producției cu voia bună a cîntecului, *Azi cîntă marile furnale* de S. V. Drăgoi (T. Bratu), în care este zugrăvită munca oțelarilor hunedoreni închinată noului rost al vieții lor, *Cale lungă drum de fier* de G. Dendrino (P. Maximilian), ce deapănă o poveste muzicală cuceritoare și mai ales două inspirate cîntece dedicate Zilei internaționale a muncii, *1 Mai*, de D. Stelian (V. Cîmpean) desfășurîndu-se sărbătoresc, cu luminozitate și *Ai muncii eroi* de C. Romașcanu (Vl. Bunea), ce adună pe făgașul cîntecului popular solidaritatea și forța oamenilor muncii. Cu particularități de realizare, adică pulsînd ritmic într-un anumit fel, sau dînd atenție în special unei anumite dimensiuni a melosului, compozitorii A. Winkler, V. Iusceanu, M. Moldovan, C. Palade, V. Timiș, G. Marcu, Felicia Donceanu, I. Vanica,

Profeta și I. Vintilă au scris, la rîndul lor, butite cîntece ce glorifică eroismul prin mun-ă, bucuria rezultatelor frumoase în întreceri

Arătam, la începutul prezentării de față, că xistă un bogat mănunchi de lucrări, ce întă-esc afirmația că, pe profile chiar, au fost scri-e multe partituri, adică s-a născut, pe nesim-te, o tradiție a cîntecului muncitoresc profi-t anume. Poezia și ambianța concretă a mun-i pe șantiere, la sonde, în siderurgie, lîngă rnale și în uzine au născut inspirate lucrări, poartă titluri simbolice : *Am pornit pe șan-er* de I. Miclea (I. Socol), *Hai cu mine în bri-adă* de R. Paladi (I. Serebreanu), *Sîntem con-tructori militari* de I. Ciortea (A. Cârstea), *ării, șarje de oțel* de C. Arvinte (N. Nasta), *nn de sondor* de Z. Popescu (M. Cosma), *Har-icele țesătoare* de L. Ionescu (Vl. Bârna), *Lan-area la apă* de Cl. Negulescu (A. Păunescu), *e-ntorc vapoarele* de A. Winkler (N. Dum-ravă), *Luminile de azi* de J. Kerestely (I. Ruș), *lîini de aur* de G. Vancu (C. Constantinescu). ompozitorul L. Profeta a socotit util și ne-esar să realizeze un *Cîntec femeii muncitoa-e*, melodizînd mîngîietor versurile Flaviei Bu-ef. În multe dintre aceste creații este prezent îndul compozitorilor de a continua frumoasele radiții ale artei noastre corale, de a le îm-ogăți cu mijloace de expresie noi, desfășură-ile fiind supuse desigur slujirii tematicii. Acest apt este mai cu seamă observabil în lucrările *etățile de jar* de D. D. Botez (I. Socol), *Sîn-em ai țării muncitori chimiști* de D. Popovici . Ruș), *Cîntecul chimistului* de Gh. Baza-an (L. Avramescu), *Cîntec de constructor* de r. Nica (O. Vladimirov). În sfîrșit, tot din cest inel de lucrări și preocupări creatoare ac parte creațiile dedicate muncii în mediul ural, domeniu în care se poate spune că pro-undele transformări petrecute, etapele creș-erii au fost zugrăvite prompt, astfel existînd n fond bogat de partituri ce cîntă, de exem-lu, *Zorii secerătorilor* prin pana lui A. Men-elsohn (A. Toma), *Satul vremii-nnoitoare*, pur-înd semnătura lui M. Neagu (Vl. Bârna), *Lan ogat e astăzi țara*, aparținînd lui Fl. Comișel C. Țipa) etc. Și aici apar, la scară co-espunzătoare, desigur, creațiile ce cîntă pro-ucția, belșugul, lupta cu concepția retrogradă, ucuria depășirii planului și a păsirii pe un rum plin de promisiuni. Sînt semnificative, n acest sens, lucrările *Țării-mbelșugat tezaur* e R. Paladi (Vl. Bârna) și *Cîntă secerile iară* le R. Paladi (E. Frunză), care, firește, prelu-rează esențele noastre folclorice, cu dinamică i originalitate.

Înființat cu cîțiva ani în urmă, Concursul întecului muncitoresc, patriotic și revoluțio-ar, patronat de Consiliul Central al UGSR, Uniunea compozitorilor, Radioteleviziune, și Consiliul Culturii și Educației Socialiste a devenit principala tribună de afirmare a celor mai noi creații de gen. Trecînd în revistă, sumar, cea mai recentă ediție a lui, din 1984, mi-amintesc frumoasele impresii produse de lucrările *Ecuator de mese* de V. Gruescu (Alex. Andrițoiu), constituind un montaj după modele ale muzicii baroce, *Făurari de frumos* de M. Neagu (V. Cozma) și *Slavă clasei muncitoare* de Gh. Bazavan (I. Neagu), inspirate din cîntecele revoluționare, *Onoare ție, clasă muncitoare* de G. Grigoriu (M. Block) și *Țara mea e țara hărniciei* de A. Giroveanu (A. Felea), reproducînd în chip original, cald, datele melosului romantic și *Floarea muncii, floarea vieții* de I. Cristinoiu (M. Block), care a avut și meritul de a fi dat o sugestivă definiție muncii, cu pregnant caracter românesc : „floarea muncii, floarea vieții / crește în grădina noastră, / își ia valuri de culori / e izvorul frumuseții / roșie, galbenă ,albastră / floarea muncii floarea vieții / floarea noastră-a tuturor ...".

Prezent, întotdeauna, în toate încercările muzicale de creație și interpretare, organizate în ultimii ani, cîntecul închinat muncii își demonstrează astfel permanența, vibrația, actualitatea rolului lui în ansamblul preocupărilor noastre. Mă gîndesc, de pildă, că una dintre cele mai mari înfăptuiri ale anilor din urmă, încheierea lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră a născut un deosebit de inspirat cîntec, *Magistrala albastră*, aparținînd autorului V. Vasilache (A. Storin), lansat și premiat la Festivalul de la Mamaia, în anul 1984.

Căutînd, în șiragul de lucrări ce ne interesează, și cîteva realizări cu această tematică aparținînd genului vocal simfonic, m-am oprit, mai întîi, la suita *Minerii Jiului* de T. Bratu, scrisă în 1958 și ilustrînd cu măiestrie eroismul, gloria ce caracterizează acest detașament de oameni ai muncii, prezenți în istoria noastră, totdeauna, cu toată ființa lor. Lucrarea este construită pe principiul transformării mesajului intenționat, de la durerea prezentă pe așa numita „Vale a plîngerii", în deceniul al treilea, la frumusețea zilelor de azi, trăite pe „Valea bucuriei". „Dar mai dîrz decît minerul / Vezi că-n lume altul nu-i / Nici urgia și nici moartea / Nu l-au frînt în lupta lui" — motto-ul lucrării este îmbrăcat în esențe folclorice, așezate într-o autentică țesătură vocal-instrumentală, pe parcursul celor patru părți : *Valea plîngerii, Valea bucuriei, Stele-n adîncuri, Floarea dragostei* și *La ospăț*. Suspinele de la începutul suitei ating pragul unor gînduri negre, simbolizînd robirea grea, apoi se înlănțuie cu sentimente candide, expuse de tenorul solist și corul de bărbați, exclamînd, în final, sărbătorește : „Azi ni-e viața ca o floare / Floare roșie ca focul / Și în ceas de sărbătoare / Știm ce-i cîntul, știm ce-i jocul !".

Alături, am găsit o cantată evocatoare, semnată de J. Hencz, *Baladă pentru Lupeni '29*, pe versuri de K. Sandor, scrisă în 1976, pentru mezzosoprană solistă, cor și orchestră mare. Construcția este aici simbolic alcătuită, interpreții vehiculînd semnale, idei conducătoare născute din acestea, într-un plan general polifonic și conducînd, în final, prin armonii omofone, corale, spre concluzia : „De monumente ziditor / Mărețul, liberul popor / Scrie-n marmura vremii noi".

Tot mai mult se asociază azi două noțiuni ce aparțin, prin atenția ce li se acordă și prin amploarea de acțiune pe care o cunosc, în societatea contemporană : munca și tinerețea. Cel mai firesc am găsit ilustrat acest gînd într-o recentă cantată de A. Zeman, *E tînăr pămîntul*, scrisă în 1985, pe versurile poetului V. Țugui. *Allegroul* inițial debutează cu o idee ce se mișcă în cerc și conține în ea germenii întregii dezvoltări ce-i urmează. „Vocile" orchestrei și apoi corul poartă în ele arhaisme, valori pline de greutate, poezia fixînd cadrul : „Ale soarelui raze / Eterne și pure / Aprind orizontul / Cu jerbe de foc / Lumina-i de aur / Inundă Pămîntul / În fiece floare, / În fiece loc." Armonii paralele sînt montate polifonic peste fondul mișcător în permanență al muzicii născute din ideea în cerc. „E tînăr Pămîntul / Și-așa fi-va veșnic" sînt versuri ce sună simbolic, planeta speranței existînd tînără prin oamenii ei, prin viața și munca lor. Tinerii, neobosiți, muncind cu abnegație, întrețin veșnica lui primăvară, pare să ne comunice inspirata partitură. Calea aceasta este, de fapt, cheia inelelor pe care le-am intenționat și stă azi atenția celor mai tineri muncitori, constituin idealul lor permanent, compozitorii nefăcîn altceva decît să zugrăvească, cu mijloace sp cifice, diferitele aspecte implicate. Cîte oglinzi, în acest sens, reflectînd cele mai rece te realizări ale compozitorilor, sînt Concurs cîntecului pentru tineret, organizat, în 198 de C.C. al U.T.C., Uniunea Compozitorilor Radioteleviziune, la care s-au auzit inspirate lucrări *Ceaușescu, brigadierii* de V. Vasilach (G. Țărnea), *Iată drumul* de R. Șerban (G Vîlcu), *Noi clădim* de Gh. Cojocaru (C. Cîrja ș.a. precum și discul „Electrecord" purtînd ti lul „Brigadieri sub mîndru tricolor", editat același an, dedicat brigadierilor din șantiere naționale ale tineretului, în care se află înscri noi și avîntate marșuri, ca : *Izvor de stele* V. Veselovski (G. Țărnea), *Pe frontul revolu ției agrare* de N. Bucur (N. Constantinescu *Cîntecul brigadierilor de la Motru* de H. M culescu (G. Țărnea), *Marșul brigadierilor* G. Grigoriu (C. Vadim Tudor), *Marșul brig dierilor de la Midia* de M. Țeicu (G. Țărnea *Brigadieri sub mîndrul tricolor* de V. Enăche cu (P. Stoicescu) etc. Ascultînd aceste muzi noi, ce respiră cadențat, îmi imaginez, cu ușu rință, profilele noilor obiective arcuindu-se zare, ridicate cu tinerețea, cu forța legendar a poporului, înscrisă, fără tăgăduială, în culo rile aprinse, mobilizatoare ale tricolorul nostru.

Anton DOGAR

Valori și orientări actuale în muzica simfonică și de cameră

Wilhelm Georg BERGER

Evoluția gîndirii muzicale românești, marcată pe parcursul anului 1985 în dimensiunile genurilor simfonice, coral-orchestrale, concertante și camerale poate fi considerată rodnică, distinctă în liniile ei de forță, firească în mare măsură și — îndeosebi sub raportul tehnicilor și soluțiilor compoziționale aplicate — mai diferențiată parcă decît oricînd.

Această viziune de ansamblu asupra partiturilor apreciate, concretă și oarecum completă prin însăși cunoașterea în întreg și în detaliu a lucrărilor prezentate, reliefează existența unor sensuri de continuitate față de problematica configurată de-a lungul ultimilor trei-patru ani. Și tot în această înțelegere a lucrurilor se prefigurează unele coordonate și puncte de greutate ale devenirii neîntrerupte care afe tează într-un fel sau altul viitorul apropia Mai mult decît atît, unele obiective și fen mene invită la o dezbatere de principii, impl cînd după unele semne o dezvoltare pe terme lung.

Enunțul obligă la o amănunțire consecvent Constatăm puternicul aflux înregistrat în cu tura sonatei, anume cu precădere în sfere simfoniei și cvartetului de coarde, ale sonat alcătuită din una sau mai multe părți, scris pentru unul sau mai multe instrumente combinații fie omogene, fie mixte, de coard de suflat, cu claviatură, de percuție, electr acustice. Însăși lărgirea spectrului este surprin zător de sistematică. Creșterea observată es

leci departe de a fi întîmplătoare, ea accen-uînd și accelerînd în fapt mai noua tendință le înscriere pe orbitele sonatei libere și ale narii sonate, a diferitelor tipuri de sonată mo-nopartită, articulată din secțiuni supraordona-oare, structurată în virtutea principiilor com-pozitionale aferente dezvoltării progresive sau varierii amplificatoare.

Asistăm prin urmare la întărirea unui con-sens. Vîrtejul declanșat de ideea sonatei, pe noile spire ale evoluției pe care o comportă în universul deschis al artei sunetelor, atrage și impulsionează deopotrivă ceea ce încă nu este tocmai sonată — respectiv simfonie, concert, cvartet de coarde, de pildă — și ceea ce nu mai este întru-totul sonată, respectiv simfonie, concert, cvartet de coarde.

Prin urmare, în cauză se află însăși moder-nitatea, actualitatea și oportunitatea formelor instrumentale mari, tematic complexe, substan-tial dezvoltătoare în unitatea și diversitatea ciclului de mișcări. Aici se petrece în fond o inevitabilă integrare a formelor variaționale, a celor cu refren ca și a formelor strofice în sfera de maximă extensiune a sonatei, atrăgînd după sine, de asemeni, subsumarea și reinves-tirea formelor de specificitate contrapunctică.

Polaritatea aparent diametral opusă este re-prezentată prin cultura piesei de profil came-ral, concertant și simfonic. Semnalăm mai în-tîi diminuarea considerabilă a piesei orches-trale, scrisă de obicei în forme mai restrînse, mai concise, adesea de profil variațional. Scă-derea cantitativă se justifică prin faptul că piesa de acest tip și de această durată sau în-tindere se preschimbă în simfonie, reclamînd cel puțin această recunoaștere. Chiar și trăsă-turile poematice, sau cele care fac trimitere la statutul suitei, cu imagini orchestrale, de ta-blouri sau momente simfonice, sînt adesea ne-gate prin însăși dorința și voința de participare la ideea sonatei, oricît de dificil se arăta a fi pe alocuri un demers de acest ordin. Din această situație izvorăsc nu puține dileme. Eclipsa totală prin care trece suita propriu-zisă se explică tot în această perspectivă, mai pu-țin poate dispariția din ce în ce mai stînjeni-toare a liedului în accepțiunile sale exemplare.

Pe de altă parte sesizăm conceperea simpto-matică a piesei instrumentale camerale în grupe sau clase de lucrări, sau cuprinderea piesei individualizate într-o pereche cu părți reciproc întregitoare, fapt care favorizează în-lănțuirea entităților mari și apoi dispersarea acestora în frescă.

Într-un perimetru poate mai restrîns, dar foarte dens în evenimente, din ce în ce mai aglomerat prin însăși natura unor precipitări în stil și în formă, în expresie și în construcție compozițională, cultura piesei instrumentale mijlocește tot mai tăios, mai categoric și con-trastant, modelarea unor tipuri sau sisteme de limbaje muzicale particulare. Elementele aces-tor graiuri riguros specializate decurg fie din lumea sunetului care își dezvăluie structurile și mișcările sale lăuntrice, fie din lumea unor nuclee de intonație muzicală deduse din struc-tura unor limbaje sau graiuri muzicale de obîrșie sau de contingență populară, deci din-tr-o matrice definitorie. Contragerile de aleasă forță, manifestate în lucrări incomparabile în-tre ele, corespund pe de altă parte unor dis-persări extreme, unor polarizări în direcții opuse, ceea ce nu exclude intersectări și con-gruențe în cîmpul tehnicilor și viziunilor com-pozitionale.

Razele urmărite se adună atunci cînd reflec-tăm mai îndelung și mai profund asupra posibilităților deschise precum și a limitelor atinse. Cert este că în contextul concepțiilor, stilurilor, esteticilor, al metodelor, tehnicilor și procedeelor compoziționale, uzuale în vastele spații ale universului muzicii contemporane, cursul găsirilor de sine pare să indice din nou treptate și felurite ridicări din rapsodic și arhi-tectonic. Soluțiile promovate se arată a fi, deci deosebite, distincte, artistic autoritare.

Acest punct de privire ține seama atît de vertiginoasa diferențiere a limbajelor compozi-ționale profesate în muzica românească actuală, cît și de criteriile de scriitură compozițională dezvoltate aici, atingînd și zonele mai delicate ale unor probleme de notație muzicală propriu-zisă. S-ar prea putea ca în acest loc să se des-partă spiritele, pentru a se găsi pe un plan superior, al dezbaterii de principii vizînd defi-nirea valorilor și adevărurilor ordonatoare.

Semnificativ este faptul că regulile contras-tului prin alternanță se arată frecvent între-cute de legile discursului muzical de amplă respirație și arcuire. Întrezărim aici semnele unor confluențe, ale unor întrepătrunderi, ca și necesitatea unor încrengurări multiple. Știi-nța și tehnica de a compune muzică originală se inserează tocmai în această realitate dina-mică, adînc brăzdată de mutații stilistice, de rupturi, de echilibruri. Poate că puterea de discernămînt artistic a creatorului de muzică este astăzi mai puternic solicitată decît oricînd, fiindcă însăși viața muzicală de pretutindeni,

ca și de la noi îndeamnă la opțiuni stilistice, la selecții în domeniile mijloacelor de comunicare a mesajului muzical, la însufleţirea în permanență a frumoasei arte a sunetelor, armonioase doar în noblețea lor omenește expresivă.

Secretele înnoirii în sunet nu pot fi încrustate în rețetare iar orice unilateralizare pripită sau suficientă contravine firii muzicii. Multiplicitatea metodelor și tehnicilor compoziționale necesar coexistente și felurit interconditionate ne îndeamnă să observăm cu finețe și cu tactul cuvenit tocmai relația organică dintre laturile expresiei și construcției compoziționale, dintre sensibilitatea și rațiunea imaginată, dintre disponibilitatea pentru frumos și puterea de plăsmuire artistică ilustrată în fiecare partitură.

Deci putem vedea cheia de boltă a edificiului la înălțarea căruia colaborăm în fapt cu toții. Ea leagă în trecerea grăbită a modelor și a manierelor de stil ceea ce este mai durabil, adică orientările și esteticile compoziționale aprofundate, personalizate, fundate pe o experiență de creație proprie, autentică.

Piatra unnghiulară rezidă prin urmare mai mult ca probabil în vectorul realei invenții de forme muzicale. În consecință se cuvine să distingem cu mai multă perspicacitate diferența esențială dintre treptele încercării compoziționale și cele ale înfăptuirii artistice, dintre starea proiectului sumar schițat și aceea a operei de artă, finită cu maximă acoperire profesională. Ceea ce interesează și frămîntă pe compozitorul de azi sălășluiește cu prioritate în imperiul criteriilor de ordonare sau re-ordonare a discursului muzical, în necesitatea precizării și dăltuirii dintr-o bucată a unor noi forme de ansamblu, armonioase sub aspectul stabilității și tensionalității arhitectonice, al ideilor, temelor sau subiectelor muzicale care traversează o lucrare de la un capăt la altul.

Multiplicitatea formulelor și tehnicilor compoziționale constituie un dat al artei contemporane. Soluțiile extreme, aparent mult distanțate unele față de altele, nu sînt neapărat și mereu incompatibile între ele. Nimic din ceea ce este semnificativ și calitativ prețios în regiunile înalte ale transmiterii și comunicării mesajului artistic nu poate fi arbitrar exclus din mișcarea ce traversează în lung și în lat domeniile mijloacelor de expresie și de construcție compozițională. Pînă și trăsăturile stilistice fundamental deosebite ascultă pe undeva de ansamblul transformărilor în curs de efectuare, de unduirile devenirii necontenite. Da orice trăsătură, oricît de savant ticluită, oricît de încărcată în sinea ei însăși, nu poate ține loc de întreg, de ansamblul dialecticii muzicale. O astfel de concepție larg cuprinzătoare permite analizarea înțeleaptă și calmă a acelor creații simfonice, coral-orchestrale, concertante și camerale pe care le socotim întrutotul reprezentative în peisajul actual al culturii muzicale românești.

Lucrările de referință se plămădesc greu, cu trudă. Ele sînt expresia elocventă a unor eforturi nemăsurate. Mărimea și importanța lucrărilor de referință se clarifică în timp, pe măsura înaintării în meserie, în artă.

Decisiv pare aici faptul că bilanțul pe care îl putem întreprinde astăzi permite nominalizarea unor simfonii, concerte, cvartete de coarde, a multor sonate scrise pentru ansambluri diferite, deci a unor creații distinctive pe firmamentul artei contemporane universale.

Această constatare, laconic formulată, îndreptățește observațiile făcute. Cunoscînd totodată preocupările de creație ale multor compozitori, membri ai Uniunii noastre, tineri și mai puțin tineri dar mereu dinamici, putem aștepta cu viu interes simfoniile, concertele, oratoriile, cvartetele, cantatele, sonatele de tot felul care vor face obiectul considerațiilor viitoare.

Noile partituri de aleasă ținută profesională vor confirma și sublinia tocmai problemele majore și definitorii ale activității de creație compozițională de ieri, de azi și de mîine.

Iar întrebările ridicate își vor primi astfel răspunsuri pe măsură, oglindite în opțiuni limpede formulate, artistic transfigurate, vitale în perimetrele unei continuități concrete, fertile, generoase și inspiratoare de noi realizări încîntătoare.

50 de ani de la premiera operei Oedip de George Enescu — Paris, 1936

Se împlinește jumătate de secol de la acea seară memorabilă din martie 1936, cînd *Oedip*-ul enescian a văzut lumina rampei pe scena Operei Mari din Paris. Uneori istoria este lentă în a-și recunoaște valorile și drumul capodoperei este întretăiat de obstacole. *Oedip*, pe care îl definea ca resortul, drama și aventura vieții sale, a străbătut o cale lungă și anevoioasă. Derulînd din nou filmul acestei biografii, reamintind cîteva secvențe, readucem, cu acest prilej, în actualitate unul dintre cele mai emoționante episoade din istoria muzicii noastre și în același timp un moment crucial al afirmării ei în plan universal.

Declanșată de întîlnirea cu *Oedip*-ul lui Sofocle în interpretarea lui Mounet-Sully, dorința de a compune „un *Oedip*" îl urmărește pe compozitor timp de trei decenii, dar se concretizează în fapt în zece ani de muncă. Solicitat de conducerea Operei Mari din Paris cînd încă un finisase lucrarea, Enescu o va încheia în aprilie 1931 și va începe unele tratative pentru montarea ei. Întrerupte, ele sînt reluate abia în 1934, pentru că în dorința sa de a nu lăsa nimic la voia întîmplării în revizuirea, corectarea materialului de orchestră, a partiturii și a reducției pentru pian, Enescu revedea personal totul pînă la cele mai mici amănunte. Angrenat în obligațiile vieții de virtuoz, prins în permanență în turnee și serii de concerte, el s-a supus unui efort istovitor în aceste operații „tehnice", ceea ce le-a făcut să dureze mult mai mult decît de obicei.

Absent din Paris în prima perioadă de pregătire a spectacolului, Enescu susține cu directorul teatrului, Jacques Rouché și cu dirijorul Philippe Gaubert o corespondență febrilă ; cere informații, intervine cu precizări, dă sugestii de decor, stabilește cronometraje, definește caracteristicile vocale ale personajelor sale, creionînd cîteva mici portrete de o extremă plasticitate. Apoi, timp de cinci luni participă activ la pregătirea spectacolului, asistă la repetițiile de orchestră, lucrează la construirea rolului cu André Pernet, interpretul principal.

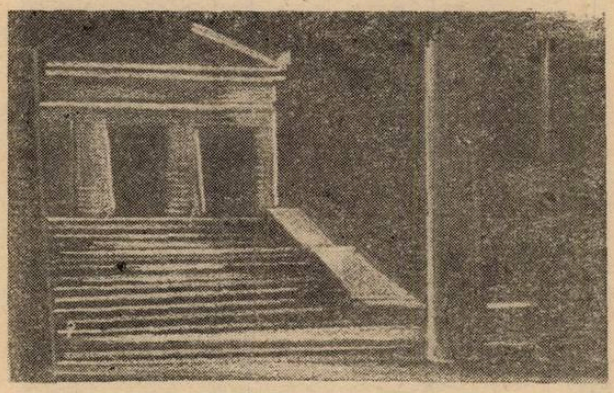
Cu cîteva zile înainte de premieră, Enescu, ieșind din obișnuita sa rezervă, spune : „Am pus în această operă toată substanța ființei mele, tot sufletul meu", iar după seara triumfală declară presei, profund emoționat : „Este cel mai frumos moment din viața mea". De cîte ori își va aminti de seara aceea, maestrul atît de obișnuit cu aplauzele, cu manifestările de entuziasm ale publicului, va vorbi de înfiorarea, diferită calitativ de satisfacția virtuozului, pe care a trăit-o în loja Operei.

Într-o montare grandioasă și îndrăzneață pentru vremea aceea — care antrena mase mari de coriști, dansatori, figurație — o distribuție de calitate se centra în jurul lui André Pernet „mare cîntăreț dublat de un mare actor" cum îl definea Enescu.

Schiță de decor, 1936

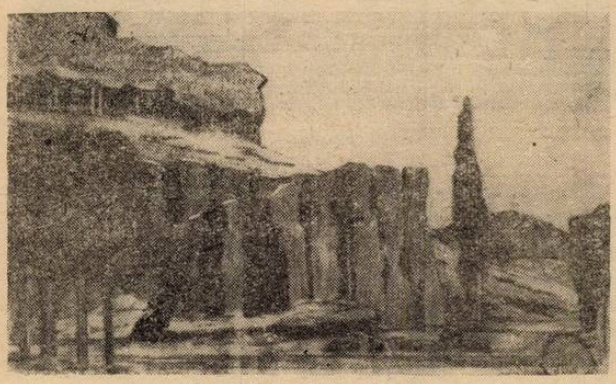
La avanpremieră și premieră succesul de sală a fost foarte mare. Evenimentul a fost consemnat în nu mai puțin de 100 de cronici, corespondențe, informații în ziarele din 15 capitale și centre muzicale, de la București la Buenos Aires. Toată critica franceză a fost prezentă la spectacol, și cei mai străluciți reprezentanți ai ei și-au consemnat impresiile entuziaste : Henri Malherbe consideră scena Sfinxului „una dintre cele mai extraordinare reușite muzicale", Gustave Doret califică opera drept „nobilă, lipsită de orice artificiu, demnă de viitor și profund sinceră". Puternică, gravă, profundă ca „o grandioasă meditație asupra luptei omului cu destinul" îi apare ea lui Char-

les Vuillermoz ; Gustave Samazeuilh îi dedică șase articole diferite, analizînd „discursul muzical complex, mulîndu-se strîns pe conturul expresiei dramatice, (. . .) declamația totdeauna justă în extrema ei subtilitate, o instrumentație savant dozată pentru a lăsa vocile să treacă dar capabilă în momentele esențiale, rînd pe rînd, de toată energia sau de inflexiunea concentrată necesară". Jacques Ibert vorbește despre „revelație", iar filozoful Gabriel Marcel susține că „sublim este singurul cuvînt potrivit". Presa vieneză apreciază „modernitatea muzicii enesciene în cea mai frumoasă accepțiune a termenului" iar corespondentul parizian al lui „Prager Presse" conchide că *Oedip* este una „din marile realizări muzicale ale timpului" și i se cuvine un loc în repertoriul permanent.



Schiță de decor, 1936

În țară, spectacolul a fost urmărit prin retransmisia de la radio și omagiile muzicienilor și ale celorlalți oameni de cultură mărturisesc emoția lor și mîndria că se află în fața unei mari victorii a artei românești. Liviu Rebreanu îi relevă „echilibrul minunat", Nicolae Iorga dedică una dintre cele mai frumoase pagini ale sale „accentelor" acestei muzici care „sînt ale noastre, într-adevăr ale noastre", iar Cella Delavrancea subliniază importanța evenimentului care „semnifică o dată glorioasă pentru România".



Schiță de decor, 1936

Enescu însuși era perfect conștient că reușita sa nu este numai o reușită individuală, ci în primul rînd, o afirmare europeană a spiritualității românești, că ea proclamă în fața lumii valențele artistice ale poporului său ; este ceea ce reiese dintr-o scrisoare adresată directorului Operei — după premieră — în care adaugă mulțumirilor sale personale și aceste cuvinte revelatoare pentru înțelesul de mesager al sufletului românesc pe care dorea să-l atribuie creației sale : „Nu vreau să insist spunîndu-vă încă o dată tot ceea ce, prin mine, ați făcut pentru țara mea".

Cu *Oedip* pătrundea în conștiința muzicală a secolului, nu numai o capodoperă dar și esența sensibilității muzicale a poporului nostru. Dar destinul scenic al *Oedip*-ului enescian a fost altul decît cel prezis și meritat. De pe scena Operei Mari a fost scos după numai 11 reprezentații. În 1943 tentativele lui Tiberiu Brediceanu de a-l monta la opera din București au fost zădărnicite de război. Enescu nu a avut satisfacția de a-și mai vedea încă o dată creația pe scenă.

Adevărata ei ascensiune în conștiința lumii a început abia la 22 de ani de la premieră, în 1958, cînd publicul românesc a avut bucuria să o poată vedea pe scena Operei Române din București, sub conducerea lui Constantin Silvestri. De aici ea a parcurs un periplu glorios, chiar dacă mult prea lent, pe cîteva scene sau în versiuni de concert.

Este un prilej, acest jubileu, să ne amintim de momentul de semnificație primordială pentru cultura noastră muzicală, care a fost premiera mondială a operei *Oedip* în martie 1936, dar este și un prilej să visăm la spectacolul cu *Oedip* pe scena Operei Române din București redat în integralitatea sa, la montările ce le-am dori realizate și pe alte scene lirice ale țării cu o nouă generație de interpreți care să preia strălucita tradiție de interpretare creată de David Ohanesian în rolul principal. Și bineînțeles și de versiuni remarcabile pe marile scene ale lumii, confirmînd recunoașterea generală a locului ce i se cuvine capodoperei enesciene în patrimoniul marilor valori ale omenirii.

Elena ZOTTOVICEANU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

La 22 ianuarie la Clubul Întreprinderii de confecţii şi tricotaje Bucureşti, în cinstea aniversării zilei de naştere şi a peste 50 de ani de intensă activitate revoluţionară a iubitului conducător al partidului şi al României socialiste, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, precum şi cu ocazia împlinirii a 127 de ani de la Unirea Principatelor (1859), o delegaţie a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R. şi a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, a efectuat o vizită de informare şi documentare la întreprinderea mai sus amintită, urmată de un spectacol prezentat de studenţi ai Conservatorului şi de corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin. Din partea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor au participat: Nicolae Călinoiu — preşedinte, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", compozitorii Carmen Petra Basacopol, Liana Alexandra, Teodor Bratu, Laurenţiu Profeta, George Draga, Zaharia Popescu, Şerban Nichifor, şi muzicologul Elena Zottoviceanu. ● În aceeaşi zi, la sala Teatrului de Operetă sub acelaşi generic a avut loc Concertul coral susţinut de Corurile reunite ale Operei şi Operetei, dirijate de Valentin Gruescu, în faţa a numeroşi spectatori, oameni ai muncii din sectorul V al Capitalei. ● Duminică 26 ianuarie la Ateneul Român a avut loc Concertul vocal simfonic omagial prezentat de Muzica Reprezentativă a Armatei, de corul şi soliştii Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, de corul Şcolii Militare de muzică şi de solişti ai Operei Române. Dirijori col. Emilian Ursu şi col. Sergiu Eremia. Concertul s-a bucurat de o mare audienţă de public, sala Ateneului devenind neîncăpătoare. ● Acelaşi Concert vocal-simfonic omagial s-a repetat la I.R.E.M.O.A.S. vineri 31 ianuarie, precedat de vizita de informare şi documentare în cadrul Întreprinderii amintite. Au fost prezenţi Prof. univ. Nicolae Călinoiu, preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R.S.R., rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, compozitorii Wilhelm Berger, Ion Chioreanu, D-tru Răuţă, Emilian Ursu, Sergiu Eremia precum şi un numeros public din rîndul oamenilor muncii de la I.R.E.M.O.A.S. ● La 18 ianuarie la instruirea cadrelor didactice a catedrelor de filosofie, istorie şi ştiinţe sociale din Piteşti, muzicologul şi compozitorul Vasile Donose a prezentat un material pe tema „Muzica, dimensiune a vieţii spirituale contemporane" ● La 28 ianuarie în cadrul „Studioului muzical al Capitalei" acelaşi muzicolog, la întîlnirea cu responsabilii culturali şi instructorii artistici din Bucureşti, a prezentat prelegerea „Etică şi profesionalism în creaţia şi interpretarea muzicii uşoare româneşti".

A. V.

Noi lucrări la birourile secţiilor

Secţia operă şi balet

Cătălin Ursu — *Judecata*, operă în 2 acte şi prolog, pe un libret de Emil Poenaru ● Dan Mihai Goia — *Albă ca zăpada*, balet în două părţi, pentru copii, pe un libret al autorului, după basmul cu acelaşi titlu.

M. M.

Secţia corală

Vasile Donose — *El e omul Ceauşescu Nicolae* — cor mixt cu două soliste şi orchestră, versuri Al. Andriţoiu ● Mircea Neagu — *Partid stegar al biruinţei* — cor mixt, versuri Viorel G. Cozma ● Gheorghe Bazavan — *Acesta e partidul* — cor bărbătesc, versuri Viorel G. Cozma ● Claudiu Negulescu — *Conştiinţa ca o stea nestinsă* — solo bas şi soprană cor mixt şi pian; *Congresul marelui partid* — solo bass cor mixt şi orchestră; *Partid născut în mîndra zi de mai* — solo bariton cor mixt şi orchestră — toate trei pe versuri de Ştefan Tita ● Ioan Alexandrescu — *Închinare partidului* — cor mixt, versuri Ion Socol ● C-tin Arvinte — *La mulţi ani, partid al României* — cor mixt, versuri Angel Cârstea ● Ion Crişan — *De pe valea Caraşului* — prelucrare în stil popular pentru cor mixt pe versuri populare ● Vincius Grefiens — *Codrule, măria ta!* — poem coral mixt, versuri Mihai Eminescu ● C-tin Catrina — *Cîntece de nuntă* — pentru cor voci egale pe versuri populare ● C-tin Râpă — *Victorie* — mic poem pentru cor mixt, solo bariton, violă şi pian, versuri Vasile Voiculescu ● Coriolan Iliescu — *Unicornul şi oceanul* — cor bărbătesc, versuri Lucian Blaga ● Vasile V. Vasilache — *Spre comunistul viitor* — cor mixt; *Cîntec de sărbătoare* — cor mixt; *Două milioane de inimi; Două decenii de împliniri măreţe* — ambele pentru cor mixt, toate patru pe versuri de Eugen Rotaru; *Victoriile acestor ani de glorii* — cor mixt, versuri Nicolae Dumitru; *Generaţia epocii de aur* — cor mixt; *Odă Conducătorului iubit* — cor mixt; *În Era Ceauşescu* — cor mixt; *Să ne trăieşti partid în luptă-nvingător* — cor mixt; *20 de ani a ţării înălţare* — cor mixt — toate cinci pe versuri de Eugen Rotaru.

Secţia de muzică uşoară

Vasile V. Vasilache — *N-avem iubire fără pace* — versuri George Ţărnea; *Unde umblă norocul* — versuri Eugen Rotaru ● Dan Bălan — *Fără iubire nu se poate* — versuri Dan Bălan ● Nicolae Coman — *Doar noi doi; O primăvară a speranţelor* — ambele pe versuri de Nicolae Coman ● Florin Bogardo — *Vino-n codru la izvor; Catrene* — ambele pe versuri de Mihai Eminescu ● Radu Gheorghiu — *Prin noul Bucureşti* — versuri Radu Gheorghiu ● Theodor Sibiceanu — *Frumoase-s plaiurile mele* — *Fantezii nocturne* — ambele, piese de orchestră ● Camelia Dăscălescu — *Nelinişte* — versuri Roxana Popescu ● Horia Moculescu — *Cîntaţi cu noi pace a lumii* — versuri Dan Verona ● Marius Ţeicu — *Să trăieşti mlădiţa neamului meu* — versuri Eu-

gen Rotaru ● George Grigoriu — *Apărători ai fericirii noastre* — versuri Romeo Iorgulescu ● Laurențiu Profeta — *Te rog să mă crezi* — versuri C-tin Cîrjan ● Ion Cristinoiu — *Nu știu ce-mi place la tine, În fiecare zi* — ambele pe versuri de Roxana Popescu.

Lucrări premiate la festivalul concurs — MUZICA DE DANS — U.T.C. 1985

Vasile V. Vasilache — *Cine oare cine ?* — versuri Eugen Rotaru
Marius Țeicu — *Dansul prieteniei* — versuri Eugen Rotaru
Dani Constantin — *Dintr-un vis am strîns albastru* — versuri Eugen Dumitru
Dan Dumitriu — *Zbor* — versuri Eugen Rotaru
Cornel Fugaru — *Robotul* — versuri Dan Dumitriu
Ion Cristinoiu — *Te invit la dans* — versuri Mircea Dumitrescu
Cornel Meraru — *Mîini spre soare* — versuri Dan Dumitriu
Dan Creimerman — *Nu e vina ta* — versuri Eugen Rotaru
Șerban Georgescu — *Muzica te cheamă* — versuri Dan Verona
Ionel Tudor — *Azi în secolul XX* — versuri Andreea Andrei
Dumitru Lupu — *Vreau să dansez* — versuri Viorele Filip

A. V.

Din agenda schimburilor internaționale

În luna septembrie 1985 au participat în calitate de observatori la festivalul „oamna muzicală varșoviană" compozitorii Liviu Ionescu și Irina Hasnaș.

★

În cursul lunii noiembrie 1985 compozitorul francez Michel Decoust a fost oaspetele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R.

★

În aceeași pedioadă compozitorii Paul Urmuzescu și Adrian Pop au întreprins o vizită de documentare în Anglia.

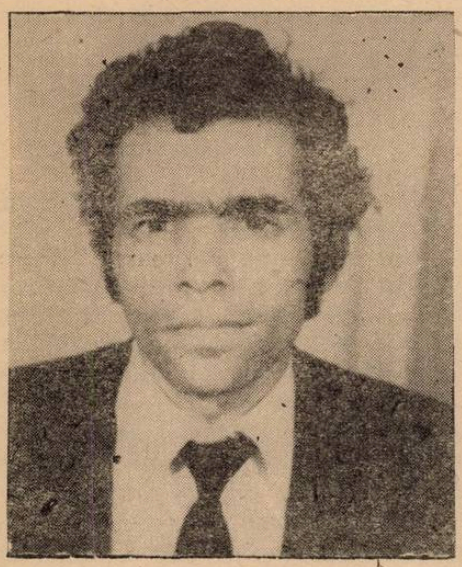
★

De asemenea muzicologul Daniela Fotea și compozitorii Mircea Neagu și Ion Crișan au efectuat o vizită de documentare la Budapesta.

C. P.-F.

PORTRET DE COMPOZITOR

Peter Szegö



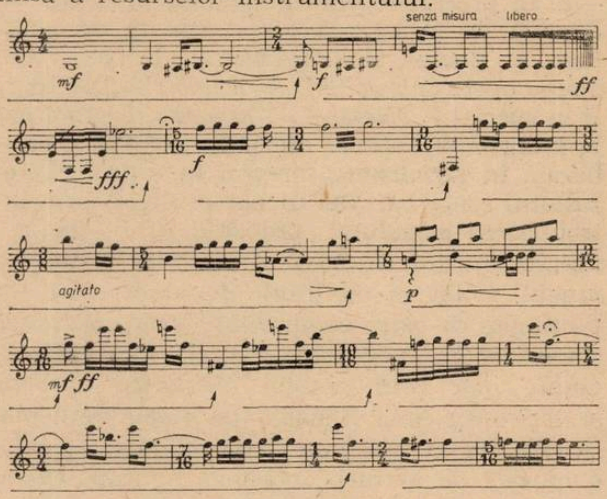
Tînărul compozitor Péter Szegö și-a croit în ultimii ani un drum personal în contextul generației sale. În posesia unui cert profesionalism, însușit la clasa de compoziție a maestrului Cornel Țăranu, el tinde către realizarea unei sinteze între filoane ale muzicii vechi și unele direcții din muzica contemporană. Apropierea acestor elemente extreme (texturi de tip Varèse, Ligeti, Lutoslawsky) conturează o preocupare de bază a compozitorului.

Absolvent al Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, (anul 1979) Péter Szegö avea să-și completeze formarea muzicală și ca dirijor al Operei maghiare din același oraș. În calitate de corepetitor și dirijor, el și-a îmbogățit necontenit repertoriul și sub bagheta sa au răsunat opere de Mozart, Mascagni, Puccini, Kodály. În creație, el dezvoltă opusuri ce-și încep șirul încă din studenție și care tind către sonorități apropiate de cea a culorii electronice, deși obținute cu ajutorul instrumentelor tradiționale (*Ipostaze*, pentru cvintet de suflători, *Incantații*, pentru un grup de percuție, flaut piccolo-flauto alto).

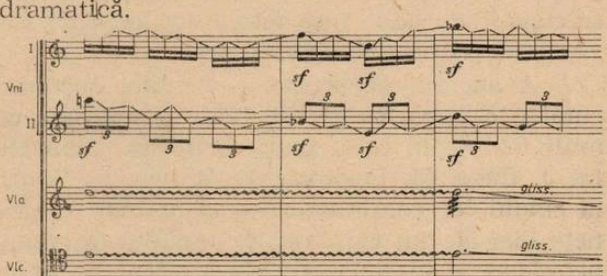
Péter Szegö abordează mai ales domeniul muzicii de cameră, simfonică și al muzicii pentru instrumente solo (*Piesă pentru vibrafon* — 1977, *Cvintet pentru suflători* — 1983, *Cvartetele I* — 1974 și *II* — 1983, *Hiperbola* — 1977, *Parabola* — 1983, *Muzică de pantomimă* — 1980, *Quadrofonie* pentru patru grupe de instrumente de percuție — 1977). El a beneficiat de atenția unor nume și formații de prestigiu care i-au interpretat lucrările : *Parabola* s-a prezentat la Filarmonica din Cluj-Napoca avîndu-l la pupitru pe dirijorul Emil Simon, *Cvintetul pentru suflători* s-a auzit pentru prima dată în cadrul unui recital Ars Nova.

O caracteristică a limbajului compozitorului constă în utilizarea unor *nuclee* care conțin potențial proiectarea discursului sonor în cele mai diverse aspecte ale construcției muzicale. Canavaua acestora se prezintă ca un primat de origine prepentatonică-cromatizată cu trimiteri adesea directe la muzici extra-europene (tibetane, central-africane). Pornind de la aceste nuclee se construiește prin suprapuneri de ritmuri și melodii osatura întregii lucrări. Ne vom opri asupra partiturii *Cvartetului nr. II* și *Piesei pentru vibrafon* pentru a ilustra aceste preocupări.

Piesa pentru vibrafon este concepută într-o ambianță modal-cromatică, cu aluzii la muzica gregoriană. Bazată pe un nucleu caracteristic, discursul se formează după principiul metamorfozei tematice și a suprapunerii complexe a ideii inițiale. În ipostaza conclusivă nucleul împrumută o înfățișare *pointillistă* demonstrînd — parcă — o „ireversibilitate" a timpului. Elementul de contrast se realizează prin alternări de acumulări și relaxări, într-o explorare extinsă a resurselor instrumentului.



Cvartetul nr. II dezvoltă și elemente libere, momente de aleatorism riguros controlat și secvențe strict notate. Concepută într-o singură parte, lucrarea își concretizează mesajul, concis, sintetic, în concluzie. Scriitura alternează momente aleatorice globale cu elemente tematice, pentru ca în peroratia finală să-și definească acel punct de plecare prepentatonic de la baza tuturor dezvoltărilor pline de tensiune dramatică.



În contextul tinerei generații de compozitori, Péter Szegö se afirmă ca o personalitate pe deplin conturată, cu realizări de excepție și certe perspective.

N. B.

Studiul arhetipurilor muzicale (II). Principiul arhitectonic iterativ

Corneliu Dan GEORGESCU

1. *Muzica repetitivă* — formula contemporană cea mai pregnantă în care își găsește expresia principiul arhitectonic iterativ — a luat ființă prin anii 1960—64 în Statele Unite ale Americii. O analiză mai aprofundată asupra condițiilor particulare ale nașterii acestei idei și asupra semnificației sale este motivată nu numai de faptul că ea reprezintă un moment important în muzica secolului XX ci și pentru că astfel ni se va releva mecanismul aproape miraculos al lanțului de reacții prin care ceva vechi de cînd lumea poate apare ca absolut nou.

2. În primul deceniu după 1945 muzica occidentală de avangardă era dominată de *serialism*. P. Boulez, K. Stockhausen, L. Nono continuau opera „clasicilor" A. Schoenberg, A. Berg și în special A. Webern. I. Xénakis reacționează la ineficiența notației muzicale (extrem de elaborată în *serialismul integral* în raport cu rezultatul sonor oarecum depersonalizat) prin introducerea calculului probabilităților (în așa numita *muzică stochastică*), datorită căruia nu sunetul izolat, ci mulțimile de sunete sînt determinate de către compozitor. Școala poloneză (Lutoslawski, Penderecki, Serocki, Gorecki etc.) obține apoi prin notație *aleatorică* aproape același efect ca și Xénakis, pe o cale mult mai simplă dar și mai puțin controlată (respectiv, o muzică de texturi, „cluster" figurat). Odată cu acceptarea *improvizației colective* s-a atins, încă înainte de 1965, o limită a evitării oricărei *coerențe structurale intenționale* (deoarece *coerența structurală reală* se supune altor legi) care avea să dirijeze atenția compozitorilor către cu totul alte direcții *(teatru muzical, neofolclorism,* apoi moda *„retro")*. Pe de altă parte, *muzica electronică* sau *concretă* ca și primele încercări de *programe muzicale pentru calculator* nu aduc încă nimic nou esențial sub raportul procesului componistic.

3. Avangarda americană — aproape necunoscută în Europa înainte de 1960 — ajunsese cu mult înainte în acest punct, datorită activității lui J. Cage, M. Feldman, E. Brown, C. Wolff, la rîndul lor continuatori ai celor mai îndrăznețe idei ale lui Ch. Ives. O anumită orientare neo-dada, susținută activ de J. Cage — adept al doctrinei zen și dușman declarat al serialismului ca și al oricărei muzici europene (cu excepția celei aparținînd lui E. Satie) — ca și o tendință către „democratizarea" procesului componistic — au condus către 2 soluții de spectacol muzical bizare, tipic americane: *fluxus-music* (o formă de teatru muzical absurd) și *scratch-orchestra* (formație ce reunește muzicieni și nemuzicieni, aceștia din urmă cîntînd, așa cum pot, diferite melodii sau formule de acompaniament, în special la instrumente de percuție). În acest context, LaMonte Young are ideia de *„a se concentra asupra unei singure acțiuni"*, eventual *repetată nedefinit*, apoi de a prescrie *durate extrem de lungi ale unor sunete*. Tehnica *scratch-orchestra* impusese deja formule ritmico-melodice simple, repetate ca acompaniament, astfel că o lucrare ca *IN C* de Terry Riley (1964) apare în mod absolut firesc: un grup de instrumentiști repetă continuu, în ordinea dată dar alegînd liber numărul de repetiții, 53 de formule de cîteva sunete în do major, pe o pulsație rapidă, macrostructura piesei avînd un caracter flexibil. Este prima piesă *minimal-repetitivă* care rupe manifest cu muzica informală. La numele lui LaMonte Young și Terry Riley se adaugă cele ale lui Phil Glass și Steve Reich, primul ocupîndu-se de o repetiție *aditivă* și/sau *substractivă* iar ultimul introducînd, prin ideia de *gradual process* sau *shifting phase process* și un tip de organizare evolutivă la nivel macrostructural. Acest grup de compozitori americani impun curînd și în Europa revenirea, pe un alt plan, la noțiunile de detaliu exact notat, plus ritmic, ison, formulă melodică modală sau tonală, acord și chiar tonalitate. Noua muzică — care „nu numai că a redus totul la un minim absolut, dar a supus materialul ales scrupulos, tonal adesea, la proceduri repetitive disciplinate cerînd o concentrare a atenției cu o definiție extrem de fină" (15, 119) — nu seamănă însă deloc cu cea de la care împrumută aceste date (în fond, structuri arhetipale cu valoare universală, anistorică), ea părînd rece, mecanică, monotonă, obsedantă; centrată inițial exclusiv pe o execuție în sala de concert „pe viu", care să poată fi urmărită ca proces componistic de către orice auditor, ea înclină apoi din ce în ce spre un contact cu jazz-ul, muzica pop sau cu tradiții extraeuropene. Originea muzicii repetitive trebuie căutată atît în serialism (în unele compoziții ale lui A. Webern), în creația lui C. Wolff, în muzica prerenascentistă europeană sau în tradiții muzicale

extra-europene (cu care artiștii americani au avut, într-un fel sau altul, legături constante) cît și în tendința de a riposta împotriva anecdoticii pseudo-muzicale, a sentimentalismului muzicii post-romantice.

4. *Principiul arhitectonic iterativ* — care-și găsește în muzica repetitivă contemporană o formă hipertrofiată de exprimare — a existat însă, latent, alături de alte moduri de structurare (de ex., în echilibru cu *principiul progresiv,* opusul său) în muzica tuturor timpurilor, trecînd de obicei neobservat. (Astfel se poate explica faptul că, analizînd creația lui Olivier Messiaen inspirată ad literam din cîntecele păsărilor și saturată de formule respective, Claude Samuel nu consideră necesar să menționeze măcar acest lucru). (19) Serialismul a combătut manifest orice fel de repetiție (secvențială sau cu rol de repriză), în căutarea „noului permanent", a formei deschise — motiv principal al criticii pe care i-o aduce N. Ruwet, care-l privește ca un „limbaj insuficient articulat" (18, 9, 15). La Debussy, ca și — în pofida diferențelor de limbaj — la Stravinski, Bartók, Janaček etc. repetiția (frecvent întîlnită sub forma dublării unei idei) provine de obicei din contactul cu muzici folclorice. Același N. Ruwet arată că, în opera lui Claude Debussy, repetițiile întrețin relații multiple și complexe cu toate celelalte aspecte ale operei, jocul sistematic duplicare/non-duplicare avînd un rol constitutiv (similar celui între simetrie/asimetrie), joc ce devine inteligibil pe deplin doar la o analiză aprofundată a tuturor parametrilor, „etajelor" operei (18, 75—99). La compozitorii romantici (sau la continuatorii lor contemporani neo-romantici) repetiția semnifică o acumulare de tensiune (statică sau dinamică) ce-și are sorgintea în dezvoltările formei sonată beethoveniene. Se pot cita numeroase exemple, parcurgînd în sens invers istoria muzicii, de „precursori ai muzicii repetitive" (de la Wagner, Liszt la Schubert sau Bach, Schütz etc.). Cu totul alt sens îl are repetiția într-o lucrare ca *Vexations* pentru pian, de Eric Satie, în care un pasaj de 52 măsuri este reluat, „rar și liniștit" de nu mai puțin de 840 ori. Această lucrare, neluată în serios de nimeni mult timp, a fost executată, ca o curiozitate, de doi pianiști americani ; ea a durat 18 ore, iar impresiile interpreților se refereau la... „rafinarea continuă a perceperii unor relații armonice" (15, 32). Cu această unică excepție anticipativă în manieră americană, principiul iterativ este prezent în muzica clasică în mod curent, deși nemanifest, la nivel microstructural (în forma bar/anti-bar), cu rolul de a stabili o *dialectică a dublării/non-dublării* și la nivel macro-structural, ca bază a unor scheme formale axate pe ideia *reprizei* „menuet sau scherzo cu trio, lied, rondo — preluate indirect din folclor, sau în sonată, fugă, temă cu variațiuni etc.). În general, „școlile naționale" din sec. XIX sau, înaintea lor, direct, folclorul sud est-european, au contribuit la vehicularea unor structuri muzicale de acest tip (de ex., dezvoltarea părții I-a a Simfoniei a VI-a „Pastorala" de Beethoven, ca și numeroase pagini din Brahms, au o asemenea sursă). Contactul cu folclorul „exotic" — în forme ciudat idealizate (ca în Rondo-ul *Alla turca* din *Sonata în la major pentru pian* de W. A. Mozart) sau directe — cum poate fi considerat contactul lui Debussy și Ravel cu folclorul extra-european la Expoziția internațională de la Paris din 1889 (20, 167) — a favorizat întotdeauna creșterea interesului pentru formele „primitive" de organizare a materialului muzical.

5. În muzici tradiționale extra-europene repetiția are un rol fundamental. În Africa, America de sud, ostinato-uri ritmice par a constitui însăși baza limbajului muzical. Un caz ideal îl reprezintă gamelanul indonezian, unde totul se desfășoară ciclic, repetitiv (durata globală este divizată succesiv binar, fiecare nivel fiind „colorat" printr-un instrument, de obicei de percuție metalofonă, care revine astfel periodic ; procedeul este numit *colotomic structure* de către Jaap Kunst și relaționat cu concepția despre timp, lume, specifică mitologiei locale) (12, 44). Muzica tradițională hindusă, arabă cunosc acest principiu în special la nivelul melodic ornamental, o repetiție propriu-zisă părînd a fi rezervată unor culturi muzicale mai primitive sau unor muzici de cult.

6. Și în folclorul muzical românesc există multiple forme repetitive : în repertoriul pastoral în general (în special în semnale de bucium), în doina vocală și mai ales în cea instrumentală (sub forma unor „zone iterative" specifice, situate după formula introductivă), în unele bocete din cîmpia Dunării, în folclorul copiilor, în hăulituri etc., în melodii de joc instrumentale de formă arhaică (în special în grupa tipologică Brîu, specifică zonei carpatice — în acest caz întreaga suprafață a piesei fiind martora aplicării principiului iterativ la diferite unități sau micro-unități) și, în fine, în formele strofice, cu sau fără refren (unele cîntece rituale, colinde, cîntece sau jocuri de formă „fixă" etc.).

7. Definirea riguroasă a repetiției la nivel gnoseologic antrenează în discuție noțiuni ca acelea de *identitate/diferențiere,* acest cuplu și contradicția dialectică a termenilor lui reprezentînd un proces instinctiv, inerent capacității de abstractizare umane. Acceptînd caracterul pur intuitiv al noțiunii de *identitate* în matematică (noțiune ce stă la baza definirii însuși numărului) va trebui să circuscriem limitele, sistemul de referință în cadrul căruia considerăm că avem de a face cu o repetiție propriu-zisă. Aceasta, deoarece se poate ajunge ușor a vedea peste tot numai repetiții (N. Ruwet, re-

luîndu-l pe R. Jacobson, arată că sintaxa muzicală — ca și sintaxa oricărui limbaj coerent — se bazează inevitabil pe repetiții, mai precis, pe *proiecția unor raporturi de echivalențe pe o axă sintagmatică* (18, 15), sau, mai general, că repetiția ar fi factorul unificator al oricărei scheme). G. Rouget arată că pe repetiție sau pe absența ei este fondat decupajul nostru, efectuat cu prilejul recunoașterii unei forme (18, 111). Repetiția unor elemente face posibilă existența variației altora. Pe de altă parte, în muzică (adică, în timp) A nu este niciodată egal cu A, ci doar în reprezentare paradigmatică (18, 29), deoarece cel de al doilea termen, succedîndu-l pe primul, are o altă semnificație (la rîndul lui și primul termen capătă, retroactiv, o nouă semnificație). O analogie cu planurile *langue/parole* din lingvistică — planuri care reprezintă timpul reversibil în raport cu cel ireversibil al unui sistem privit astfel sub dublu aspect (18, 28) — este concludentă.

8. În studiul repetiției ne va interesa : (1) cît de exactă este aceasta, (2) la ce nivel structural se aplică (sunet, celulă, motiv etc. — acest nivel determinînd „viteza" repetiției), (3) modul în care se efectuează (prin vecinătate imediată, cu intercalări, deplasări, „reprezentări" etc.), (4) cantitatea ei (numărul de repetiții), (5) funcția semantică (a. „cadru" — armonic, temporal ; b. element de redundanță — deci, bază a raporturilor de echivalență formală sintactică ; c. pentru accentuare — acumulare tensională, repriză etc. ; d. pentru anularea timpului direcționat, cauzal). Repetiția semnificînd o alegere, o eliminare a unor elemente în favoarea unuia singur, un al 6-lea plan s-ar interesa de calitățile, condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un „obiect muzical" pentru a se constitui în subiect de repetiție.

9. Remarcăm faptul că tendința contemporană minimal-repetitivă se dovedește capabilă a permite exprimarea, în cadrul respectiv, a unor diferențe perceptibile între zone culturale sau compozitori (ceea ce nu a fost întotdeauna cazul dacă ne reamintim uniformitatea muzicii post-seriale sau aleatorice). Se diferențiază astfel, față de cei patru compozitori inițiatori (LaMonte Young, T. Riley, Ph. Glass, S. Reich) — ale căror dimensiuni inițiale ar putea fi sintetizate, desigur foarte sumar, prin formulele : „obsesie prin sunete lungi sau repetări", „repetare dinamică", „repetări aditiv-substractive", „proces gradual" (dimensiuni ce converg se pare, în ultimii ani, către „colaje repetitive" și contacte cu culturi muzicale extra-europene), stilurile diferite ale compozitorilor europeni care au adoptat — pasager sau durabil — acest procedeu (de ex., K. Stockhausen, L. Ferrari, Z. Krauze, Th. Sikorski etc.), care evoluează într-un context expresiv înclinînd spre expresionism. Aceasta, pentru a nu mai aminti de personalitățile cu totul diferite ale precursorilor (E. Satie, I. Stravinski, C. Orff, O. Messiaen).

10. În creația contemporană românească, formule ca „textură folclorizantă", „repetiție ornamentală", „cicluri repetitive", „repetiție introdusă gradat, în context evolutiv", „repetiție aditiv-substractivă cu intercalări", „figurație armonică repetitivă" ar sintetiza schematic preocupările unor compozitori cum ar fi L. Glodeanu, M. Moldovan, C. D. Georgescu, S. Niculescu, O. Nemescu, L. Alexandra. Caracterul „deschis" spre orice nivel structural, ca și integrarea sa organică în creația autorilor citați poate fi relevată, de ex., dacă vom observa că „repetiția introdusă gradat" de S. Niculescu implică o metamorfoză între 2 categorii sintactice distincte (de la polifonie sau heterofonie către omofonie sau monodie). Alți compozitori români interesați de diverse tehnici repetitive ar fi A. Stroe, E. Terenyi, H. P. Türk etc. sau foarte tinerii S. Lerescu, M. Brumaru, V. Opran.

11. Studiul efectului psihologic al repetiției ne relevă faptul că aceasta poate fi privită ca o formă particulară de ritm, simetrie, formă în care toate elementele participante sunt identice. Ar putea fi vorba și de anularea oricărui ritm, dacă vom considera, ca O. Messiaen, că o muzică ritmică este aceea care evită repetiția, carura sau diviziunile egale. Prin anularea „surprizelor", ritmul cadențat, periodicitatea simplă se impune cu o vigoare crescută, primind o valoare incantatorie (valoare ce poate fi obținută prin repetarea unui cuvînt, formule sonante) (10, 158). Pe de altă parte, prin distorsionarea sau anularea percepției succesiunii, poziției (între evenimente asemenea, deci confundabile), a duratei (prin repetiții nedefinite, incontrolabile cantitativ) — deci, a însăși noțiunilor de ordine, lanț cauzal — repetiția provoacă frustarea sistematică a senzației de așteptare. Odată acceptată ca atare, repetiția instaurează o anumită stare quasi-hipnotică (de unde și virtuțile ei ambientale, terapeutice). restabilind astfel contacte cu magia, extazul, transa mistică a muzicilor sacre orientale. În acest sens, A. Daniélou arată că anumite grupări sonore melodice și ritmice sunt utilizate pentru a provoca stări de transă la dervișii iranieni, în muzica africană sau a unor popoare din India, Indonezia etc. (4, 92). Acest efect este comun, în ultimul deceniu, în muzica pop, rock, underground, progresivă etc., toate acestea inspirîndu-se, direct sau indirect, din muzica repetitivă americană. Tot A. Daniélou afirmă că jazz-ul, muzica pop, beat etc. reprezintă o întoarcere a unei întregi civilizații către o altă scară de valori, către participarea la „o lume invizibilă dar reală", cea a inconștientului (5, 16).

12. De repetiție se leagă și aspectul static, liniar, previzibil al discursului muzical, mono-

tonia, absența surprizelor, lipsa unei directivități, dramaturgii în sens tradițional, a unei evoluții propriuzise, a unei deveniri temporale, a unor repere normal perceptibile, a unor „puncte de perspectivă" necesare pentru o „orientare în timp" (68, 156). Prin repetiție se contrazic, aparent, legile esteticii informaționale, care stabilește raporturi optime între frecvențele semnelor cu funcție redundantă sau entropică, pentru obținerea unui efect maxim (13, 103) (deci, și în cazul unei repetiții), subiecții nu mai reacționează la stimuli, repetarea extremă ducînd la inhibiție, somnolență (3, 36). În cazul nostru este însă vorba de repetarea unor *semne muzicale*, deci a anumitor semne, cu anumită rezonanță în psihicul uman. Caracterul optim al mesajelor estetice nu este dat de nivelul maxim de informație statistică ci de nivelul maxim de impact (19, 28). A. Moles, M. Bense arată că una dintre modalitățile fundamentale de a diminua complexitatea unei configurații de semne (deci, de a o face mai inteligibilă) este repetiția: ce a fost repetat poate fi reconstituit, perceput, adesea doar astfel. Prin micșorarea cantității de informație estetică a unui complex de semne, redundanța poate să dezvolte informația estetică respectivă într-un *principiu de stil* (13, 169—170). Percepția estetică descoperă *semnale* și *semne* elementare, un *repertoriu* cu grupuri de probabilitate subiectivă de apariție, *legi de asamblare* sau de *cod* și *supersemne* (o asamblare normată de semne ale nivelului inferior) (14, 24); de ex., forma de moar (efect specific în op-art) este un supersemn rezultat din interferența între serii de elemente regulate suprapuse (14, 92). Și în cazul muzicii repetitive este vorba de un supersemn, iar forțele care intră în joc sunt de natura „energiilor slabe ritmate", asemănătoare acelora care acționează în homeopatie.

Prin repetiție, semnul respectiv se încarcă cu o energie particulară, esențială, ca într-un ritual și, în același timp, se izolează de context, se sustrage parcă procesului curgerii ireversibile a timpului. Repetiția înseamnă proclamarea simbolismului *Numărului Unu*, a principiului *Unicității*, în locul dualității, multiplicității în general. Repetiția unui modul are ca efect ștergerea limitelor, spațiale sau temporale (1, 111), iar o ordine serială (în care principiul de ordonare constă în adăugarea elementelor identice unul după altul) face ca elementul izolat să-și piardă individualitatea (2, 187). Decepția, plictiseala, enervarea constituie primul răspuns al auditorului neavizat, obișnuit cu informația permanent nouă la un anumit nivel; treptat, se instalează apoi o *stare specifică de concentrare a atenției asupra detaliului, în zona minimei diferențieri (soft focus)*, prin care *se descoperă cele mai fine amănunte, relații, variații*, în cazul extrem *însuși sistemul percepției umane determinînd gruparea oscilantă a semnelor identice* (din nou ca în op-art). Acest efect nu este cu totul nou: și în muzica tradițională indiană modală, prin menținerea constantă a unui ison pe tonică, prin inexistența modulației, atenția se concentrează asupra unor nuanțe subtile — fapt cunoscut de compozitorii americani (16, 11). O exprimare ca aceea a lui Ockham „mai puțin înseamnă mai mult" ilustrează creșterea interesului, în jurul anilor 1950 deja, pentru *efectele de percepție fină, ca reacție împotriva artei informalului* (2, 175, 183). Repetiția postulează o anterioritate care se recreiază, ea sugerează mitul originii neîncetate. Repetiția cea mai riguroasă depășește identitatea, ceea ce se adaugă face din ceea ce precede o cantitate mereu diferită, gustată calitativ altfel; ea își secretă singură variațiunea sa, devine fond pentru figuri diversificate. Există o antinomie între rememorare și repetiție, care se substituie primeia; se evită astfel invazia amintirii prin menținerea unei singure mișcări pulsionale. Repetiția antrenează o plăcere narcisistă legată de un obiect deosebit, menținut ca independent de exterior; ea este o imagine a tot ce se reproduce neobosit, ca o mișcare perpetuă, apropierea de sfera eroticului oferindu-se lesne, într-o interpretare simbolică psihanalitică. În același timp, pulsiunea care se repetă, care anulează și videază tensiunile reprezintă și drumul morții (17, 42—44). O paralelă între curente contemporane în artă plastică și muzică pare, în general, promițătoare; totuși, o apropiere mecanică a muzicii repetitive cu plastica repetitivă (de ex., cu *serial-art*) ar fi facilă, deoarece în timp ce în artele vizuale repetiția exactă a unui motiv ornamental poate fi considerată un procedeu curent, normal, contribuind la ritmul specific al unei opere, în muzică — artă temporală în care noutatea informației pare vitală — repetiția exactă impresionează ca un act îndreptat împotriva naturii ei temporale însăși, o încercare de a anula parametrul ei fundamental.

13. Reprezentînd cea mai primitivă formă de ordine, control, sistem, principiul arhitectonic iterativ are o frecvență maximă în toate culturile orale (ca și în aspectele orale ale culturii ce folosește scrierea). Repetiția și, în mod special, duplicarea — joacă un rol esențial în primele demersuri care constituie cultura, ca și în debutul limbajului la copil (18, 70).

14. Nu este lipsit de interes a arăta că repetiția este prezentă, sub cele mai diferite forme, în realitatea înconjurătoare (la nivel cosmic: mișcările planetelor, sateliților în jurul soarelui etc.; la nivelul lumii vegetale: peta-

lele unei flori, frunzele unui pom etc., ; sau animale : la nivel fiziologic — prin dublarea unor membre, organe sau multiplicarea după principiul modular al unor elemente sau la nivelul comunicării — prelingvistice : semnale, gesturi, acțiuni sau lingvistice : de ex., primele cuvinte ale copiilor, analizate de R. Jacobson și B. Nettl) (18, 70).

15. Muzica minimală — în care principiul iterativ este implicat — apare, din perspectiva anului 1985 ca una dintre cele mai radicale inovații ale sec. XX, după serialism și aleatorism, succedîndu-le în mod firesc, dintr-o tendință de *reconsiderare a bazelor arhetipale ale muzicii*. De remarcat că, în timp ce serialismul are în vedere (inițial) doar organizarea înălțimilor sunetului muzical (structura melodico-armonică) iar aleatorismul conduce la muzica informală, minimalismul se ocupă în primul rînd de sintaxa muzicală (aducînd propuneri efectiv inedite în context european) apoi, încearcă sistematic recîștigarea controlului asupra structurilor fundamentale ale muzicii, experimentînd pas cu pas, descoperind sau redescoperind tot ce are muzica ireductibil. Acest aspect este încă mai perceptibil în lumina modei „retro" recente, modă care reprezintă evident abdicarea totală în fața problemei crizei de public în care se zbate muzica modernă europeană de cel puțin 6—7 decenii.

16. Studiul muzicii repetitive este desigur, deocamdată, îngreunat atît de inexistența unor studii de sinteză cît și de lipsa unei perspective suficiente care să permită evaluarea corectă a diferitelor sale variante sau direcții evolutive recente.

BIBLIOGRAFIE

1. Anderson, Lawrence B., *Module : Mésure, structure, croissance et function*, în *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968 (New-York, 1966).
2. Barett, Cyril, *Op art*, Köln, 1974 (London, 1971).
3. Cezar Corneliu, *Introducere în sonologie*, București, 1984..
4. Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*, Paris, 1967.
5. Daniélou, Alain, *Magie et Musique Pop*, în *The World of Music*, vol. XII; nr. 2/1970, Mainz.
6. Eco, Umberto, *Pensée structurale et penséee sérielle*, în *Musique en Jeu*, nr. 5/1972, Paris.
7. Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*, Paris, 1953.
8. Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une „musique atemporelle"*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome XVI/1979, București.
9. Ghyka, Matyla C., *Essai sur le rythme*, Paris, 1938.
10. Ghyka, Matyla C., *Numărul de aur. Vol. I. Ritmurile*, în Matyla C. Ghyka, *Estetica și teoria artei*, București, 1981 (Paris, 1931).
11. Mâche, François-Bernard, *Methodes linguistiques en musicologie*, în *Musique en Jeu*, nr. 5/1972, Paris.
12. Malm, William P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia*, New-Jersey, 1977.
13. Mașek, Victor Ernest, *Artă și matematică*, București, 1972.
14. Moles, Abraham, *Artă și ordinator*, București, 1974 (Paris, 1971).
15. Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and beyond*, London, 1974.
16. Reich, Steve, *Writings about Music*, Halifax — New York, 1974.
17. Rossolato, Guy, *Repétitions*, în *Musique en Jeu*, nr. 9/1972, Paris.
18. Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972.
19. Samuel, Claude, *Entretiens avec Oliver Messiaen*, Paris, 1969.
20. Stuckenschmidt, H. H., *La musique du XX-e siécle*, Paris, 1969.

MANIFESTARE OMAGIALĂ

Continuînd bogata serie de întîlniri ale membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor cu cei care își desfășoară activitatea în diferite citadele ale economiei naționale (din capitală, de pe Valea Jiului, din județul Bacău etc.) reflectînd permanenta preocupare a celor ce slujesc arta de a se afla în mijlocul oamenilor muncii, manifestarea organizată miercuri 22 ianuarie de Uniunea compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" sub egida Comitetului de cultură și educație socialistă al municipiului București la Clubul Întreprinderii de confecții și tricotaje s-a înscris în contextul multiplelor acțiuni omagiale ale acestui sfîrșit de ianuarie. Printre cei prezenți s-au numărat compozitorii : Laurențiu Profeta, Carmen Petra Basacopol, Teodor Bratu, George Draga, Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Zaharia Popescu, muzicologul Elena Zottoviceanu, precum și cadre didactice ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" : conf. univ. Dan Cumpătă, conf. univ. Ion Cheptea, lector univ. Sanda Bobescu.

În cuvîntul său introductiv, prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului bucureștean, a subliniat semnificația deosebită a acestui concert ce a adresat — prin limbajul specific artei sunetelor — un mesaj de aleasă cinstire conducătorului partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Prima parte a programului susținut de ansamblul „Madrigal" dirijat de prof. univ. dr. Marin Constantin a cuprins cîteva cunoscute opusuri din creația corală românească a ultimilor ani, a căror selecție a detașat cîteva direcții ale evoluției genului în perioada actuală ; lucrărilor al căror caracter patriotic îmbracă forma unor aspecte apropiate de specificul imnic (așa cum denotă și titlurile lor : *Marelui conducător* de Teodor Bratu, *Ceaușescu, la mulți ani* de Temistocle Popa) li s-au alăturat cele care evocă imaginea României de astăzi printr-un lirism de factură sobră, înălțătoare, prin căldură și elan, prin prospețimea sonorităților (*Te iubim din suflet dulce Românie* de Ion Vintilă) sau altele în care inspirația de sorginte folclorică apare filtrată prin rafinamentul stilistic, fiind prelucrată cu maiestrită simplitate (așa cum este *Omagiu* de Vasile Donose). Prin fiecare pagină tălmăcită, „Madrigalul" a redemonstrat atributele autenticului profesionalism artistic ce înnobilează actul interpretativ, accentuîndu-i dimensiunea creatoare. Claritatea detaliilor șlefuite pînă la maximă strălucire, limpezimea frazării ce decupează noi sensuri partiturii arcuindu-i proporțiile miniaturale într-o arhitectură deopotrivă fermă și delicată, echilibrată și dinamică, bogăția paletei de culori și nuanțe s-au reliefat cu pregnanță din realizarea sonoră a lucrărilor semnate de Francisc Hubic, Constantin Arvinte, Theodor Teodorescu, Dan Mihai Goia, Radu Paladi, Marin Constantin, în timp ce *Fluierașe și buciume* de Mihai Moldovan și *Chindia* de Alexandru Pașcanu au reafirmat virtuozitatea ca o altă modalitate de expresie definitorie acestei formații.

Întregind programul, evoluțiile meritorii ale celor doi studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — soprana Leontina Văduva (anul V) și violonistul Gabriel Croitoru (anul III), acompaniați de pianiștii lector Doina Micu și asist. Ovidiu Cucu — au prilejuit întîlnirea cu doi dintre tinerii ce păsesc cu hotărîre pe drumul performanței interpretative, drum jalonat și prin prestigioase recunoașteri internaționale. Piesa *Urare* de Camelia Dăscălescu, ca și aria *Muzica* din opereta *Valurile Dunării* de George Grigoriu, au relevat vocea viguroasă, impunătoare mai ales în registrul acut a Leontinei Văduva, lejeritatea emisiei fiind dublată de expresivitate. Îmbinînd valențele motorice, precizia și obiectivitatea cu sunetul frumos timbrat, cu lirismul și cursivitatea liniilor, Gabriel Croitoru a abordat cu naturalețe și rigoare un repertoriu de largă accesibilitate : *Joc* de Ioan Scărlătescu și *Balada* de Ciprian Porumbescu.

Anca Ioana ANDRIESCU

Mihai Eminescu în creația corală

În sala Ateneului Român a avut loc un concert extraordinar, susținut de corul Filarmonicii „George Enescu", condus de noul său dirijor : Nicolae Bica. Se cuvine a reliefa faptul, potrivit căruia, sala a fost plină pînă la refuz, încît aveam impresia că asistăm la unul din concertele măiestrite ale lui George Georgescu, Constantin Silvestri sau Sergiu Celibidache ! Am ajuns la concluzia că *autentica muzică românească* este iubită de un număr impresionant de melomani, în timp ce experimentele gratuite, cele care preiau în mod epigonic o avangardă obosită, se contopesc pînă la identificare cu ceea ce înțelegem prin nedorita ariergardă... Dirijorul Nicolae Bica a inclus în concertul său *lucrări reprezentative* din muzica românească de ieri și de azi, evidențiind că în arta sonoră generată pe aceste străvechi pămînturi daco-romane există o continuitate granitică, o indiscutabilă autenticitate, o corelație strînsă între național și universal, între tradiție și inovație și, nu în ultimul rînd, între etic și estetic. Versurile celui nemurit de popor, versurile aceluia care reprezintă cu adevărat pulsațiile pămîntului românesc, versurile Eminescului, au fost tălmăcite expresiv în lucrări de Gheorghe Dima, Gheorghe Scheletti, Tudor Flondor, Paul Constantinescu, Vasile Popovici, Laurențiu Profeta, Gheorghe Dumitrescu, Vasile Spătărelu, creîndu-se piese corale de referință, unele larg accesibile, cum ar fi mai cu seamă cele semnate de Gheorghe Dima, Gheorghe Scheletti, Tudor Flondor sau Vasile Popovici și altele mai rafinate, mai profunde, dar nu lipsite de fiorul poetic care le face accesibile și sub acest aspect ne referim mai ales la Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Laurențiu Profeta și Vasile Spătărelu. Putem vorbi de o mare varietate stilistică și totuși... cîțiva muzicieni străini și oameni de cultură de pe alte meleaguri, care au asistat la această manifestare sărbătorească și-au exprimat părerea, în unanimitate (!), că există o strînsă legătură în ceea ce privește sensibilitatea muzicală a acestor compoziții, fapt datorat valorificării originale a cîntecului popular românesc.

Dacă Gheorghe Dima, Gheorghe Scheletti sau Tudor Flondor se înscriu în romantismul muzical românesc și pun în lumină folclorul nostru prin prisma armoniei „major-minore", la care se adaugă o simetrie ritmică, exponenții muzicii românești contemporane, pornind de la inovațiile modale ale lui Musicescu, Kiriac, Cucu sau Chirescu, dar și de la acelea ale orfeului moldav, George Enescu, au izbutit să fie ei înșiși, conturînd o eufonie a sud-estului european, în care străbat policromele noastre game populare, atrăgătoarele asimetrii ritmice, la care se asociază

intîm unele elemente de eterofonie străveche.

Nicolae Bica s-a bucurat de un deosebit succes, impunîndu-se printr-o fină muzicalitate, totodată el ni se înfăţişează ca un constructor cu o precizie de geometru, la care am adăuga simţul său armonic şi mai ales cel ritmic. Polifoniile au fost puse şi ele în relief cu eficienţă, încît putem spune că întregul concert a constituit o reuşită, noul dirijor al corului primei noastre filarmonici anunţîndu-se ca un artist profund şi de o indiscutabilă înclinaţie spre un lirism delicat. Izbînzile sale, avute în faţa remarcabilei formaţii braşovene „Camerata infantis", ne sînt binecunoscute şi sîntem convinşi că el va aduce un suflu înnoitor în viitoarele sale concerte dedicate mai cu seamă muzicii corale româneşti din zilele noastre. În acelaşi concert am putut audia expresivele lieduri *La steaua* de Tudor Ciortea şi *Revedere* de Aurel Eliade ; interpretările oferite de marea noastră soprană, Sanda Şandru, precum şi de minunatul nostru bas, Teodor Ciurdea, s-au caracterizat printr-o puternică forţă emoţională. În aceeaşi manifestare şi-au adus contribuţii preţioase soliştii Mîndra Cernescu, Vasile Speranţa şi Constantin Petrescu, acompaniaţi la pian de Irina Gavrilovici, Ariadna Zăgrean şi Iosif Ion Prunner.

O menţiune specială pentru recitările încîntătoare ale actorilor Valeria Seciu şi mai ales Ovidiu-Iuliu Moldovan, cel ce a obţinut un adevărat triumf prin aprofundarea genialului poem al lui Mihai Eminescu : *Odă în metru antic !*

La sfîrşitul concertului, un public entuziast, numeros şi fascinat de îmbinarea nobilă a muzicii cu poezia, a aplaudat îndelung pe interpreţi, încît fără exagerare putem spune că melomanii poartă pe umerii lor în eternitate ceea ce este într-adevăr înrădăcinat în sufletul poporului român. Iar compozitorii noştri pot fi mîndri că au adus un luminos omagiu lui Mihai Eminescu, cel care împreună cu bardul de la Liveni, nepieritorul George Enescu şi marele exponent al sculpturii mondiale, Constantin Brâncuşi alcătuiesc triumviratul de aur al culturii româneşti, adevărata avangardă, de unde se cade să ne inspirăm, deoarece operele lor pline de conţinut, de un clasicism structural şi de o luxuriantă îmbinare de idei şi de sentimente ni se înfăţişează precum o stea polară, lucind prin „timpii seculari" !

Eufonia acestei de neuitat seri de artă, plină de o mişcătoare sensibilitate, vibrează-n armonie cu marele act editorial creat în *epoca Nicolae Ceauşescu :* scoaterea de sub tipar a întregii opere eminesciene. Ceea ce înseamnă un răscolitor fapt de cultură.

Doru POPOVICI

O sărbătoare de prestigiu a muzicii corale româneşti

În perioada 26—28 decembrie 1985, la Lugoj, a avut loc aniversarea a 175 de ani de activitate a renumitului cor „Ion Vidu", cea mai veche formaţie de acest gen din ţara noastră, care s-a bucurat de-a lungul anilor de o remarcabilă preţuire din partea tuturor iubitorilor de muzică de la noi.

Mişcarea corală românească, de veche şi bogată tradiţie, a fost făurită de mari animatori şi patrioţi devotaţi idealurilor de libertate ale poporului nostru ca Ciprian Porumbescu, Alexandru Flechtenmacher, Ion Vidu, Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu şi alţii. Ei au pus bazele activităţii muzicale de amatori, în special a celei corale, contribuind la realizarea primelor cîntece patriotice-revoluţionare, create în momente istorice de mari frămîntări sociale şi politice. Evenimentele anilor 1848, 1859, 1918, au avut un mare ecou în conştiinţa muzicienilor din acele vremuri, care au creat emoţionante pagini corale ce s-au răspîndit pe întreg cuprinsul patriei. Lucrări precum *Deşteaptă-te române, Hora Unirii, Trei culori, Pe-al nostru steag, Imnul eroilor, Voinţa neamului, Cîntăm libertatea* şi altele au contribuit într-o foarte mare măsură la însufleţirea maselor populare în lupta lor pentru emancipare naţională şi socială.

Banatul, zonă cu o bogată tradiţie a vieţii noastre artistice, cu o notă distinctă în creaţia populară şi cea cultă, a avut un rol important în dezvoltarea muzicii, a sensibilităţii şi spiritualităţii româneşti. Cîntecele, doinele, baladele şi jocurile populare de o mare originalitate melodică şi ritmică, inconfundabile cu alte creaţii de acest gen din alte zone ale ţării, redau cu farmec şi optimism vigoarea şi frumuseţea sufletească a oamenilor de pe aceste meleaguri. În acest climat s-a dezvoltat muzica corală, precum şi cea de fanfară, susţinută de artişti patrioţi ca Ion Vidu, Iosif Velceanu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Filaret Barbu, Dimitrie Stan, Nicolae Ursu, Ion Românu. Compozitorul şi dirijorul Ion Vidu a jucat un rol foarte important în formarea primilor dirijori ţărani, precum şi în dezvoltarea corurilor bănăţene. Acest doinitor al Banatului ne-a lăsat o admirabilă creaţie corală; cîntecele sale de o rară frumuseţe melodică, clare şi accesibile, concepute în spiritul muzicii populare, au cunoscut o mare răspîndire în rîndul corurilor de amatori. Emoţionantele creaţii *Preste deal, Răsunetul Ardealului, Răsunet de la Crişana, Ana Lugojana, Negruţa,* considerate perle ale muzicii noastre naţionale, au devenit adevărate valori perene ale genului coral, ele fiind interpretate şi astăzi de către corurile de amatori şi profesioniste cu un deosebit interes, datorită valorii lor muzicale, forţei emoţionale care le menţine mereu proaspete.

Ca dirijor, Ion Vidu a desfăşurat o bogată activitate, ridicînd necontenit nivelul artistic al corului condus de el, preocupîndu-se permanent de înnoirea repertoriului cu lucrări din creaţia compozitorilor Ciprian Porumbescu, Gavril Musicescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu şi alţii. Concertele corului lui Ion Vidu urmăreau un scop artistic, de educaţie estetică a maselor, dar şi unul politic, căci lucrările corale semnate de el şi de alţi compozitori români propagau prin conţinutul lor ideea de libertate a poporului nostru, de întărire a conştiinţei naţionale.

Din 1927 şi pînă în 1940, la conducerea corului s-a aflat compozitorul Filaret Barbu, autor al unor cîntece valoroase concepute în spiritul muzicii bănăţene, precum şi al operetelor *Ana Lugojana* şi *Plutaşul de pe Bistriţa,* care se bucură şi în prezent de o largă popularitate în rîndul publicului spectator.

Unul din animatorii de frunte al corului Ion Vidu a fost regretatul profesor Dimitrie Stan, artist emerit, pedagog şi îndrumător pasionat al mişcării corale de amatori din ţara noastră. Sub bagheta lui, timp de 28 de ani (1940—1968), corul a cunoscut o frumoasă evoluţie în planul calităţii artistice, a lărgirii repertoriului, desfăşurînd o bogată activitate, concretizată în nenumărate concerte şi spectacole, participări la toate concursurile zonale şi naţionale. Prezenţa acestui minunat cor în cadrul diverselor manifestări artistice era urmărită cu un deosebit interes, lugojenii atrăgînd atenţia spectatorilor prin glasurile lor frumoase şi viguroase, evidenţiindu-se printr-o muzicalitate sensibilă şi un stil de interpretare aparte. Sub conducerea lui Dimitrie Stan, corul şi-a îmbogăţit substanţial programele de concerte cu cele mai valoroase creaţii în genul cîntecului patriotic-revoluţionar, piese corale mai ample (poeme, cantate), inspirate din realităţile vieţii noastre socialiste.

Corul „Ion Vidu" avea să cunoască o evoluţie remarcabilă prin venirea la conducerea acestuia a tînărului profesor Remus Taşcău, care prin buna lui pregătire profesională şi artistică, prin seriozitatea

cu care a privit evoluția formației în viitor, a demonstrat preocupări fructuoase și temeinice în ceea ce privește ridicarea pe o treaptă superioară a măiestriei interpretative a formației. Atragerea permanentă de tineri interpreți cu voci de calitate, cultivate în permanență în cadrul repetițiilor, dezvoltîndu-se în același timp muzicalitatea și sensibilitatea lor artistică, au contribuit la redarea expresivă a creațiilor corale clasice și contemporane. Dezvoltarea continuă a cunoștințelor de specialitate prin descifrarea unor lucrări corale dificile ca structură ritmică, melodică și armonică, a determinat permanent o evoluție artistică sensibilă, apropiată de linia unui înalt profesionalism. Toate acestea au contribuit la posibilitatea abordării unui repertoriu variat ca gen și stil de creație, cuprinzînd lucrări din epoca renascentistă și pînă la cele contemporane, piese concepute în forme miniaturale sau mai ample. Bogata paletă repertorială stă mărturie a marilor disponibilități ale corului, de a aborda o variată gamă stilistică, de lucrări realizate într-un limbaj ce vizează tehnici compoziționale diferențiate. Operele unor autori clasici români ca Gheorghe Dima *(Ziua ninge)*, Ion Vidu *(Preste deal)*, Gheorghe Cucu *(Haz de necaz)*, Iacob Mureșianu *(Brumărelul)*, Ciprian Porumbescu *(Serenada)* precum și cele ale unor compozitori contemporani semnate de Sabin Drăgoi *(Creața)*, Paul Constantinescu *(Miorița)*, Sigismund Toduță *(Cucule cu pană sură)*, Zeno Vancea *(Imagini bănățene)*, Mircea Popa *(Dorul, dor)*, Tudor Jarda *(În marea trecere)*, Alexandru Pașcanu *(Iarna pe uliță)*, Mircea Neagu *(Dorul meu te cheamă)*, Dan Buciu *(De dor)*, sînt doar cîteva exemple care punctează sugestiv preocupări de referință ale problematicii repertoriale.

Includerea în programele de concerte și concursuri, festivaluri naționale și internaționale, a unor piese corale din literatura universală care pun probleme deosebite ca stil de interpretare, de redare expresivă a atmosferei epocii în care au fost create — menționez operele lui Palestrina, Hassler, Victoria, Donati, Monteverdi, Gesualdo precum și alte creații semnate de Bach, Händel, Schubert, Brahms, F. Mendelssohn-Bartholdy, iar din epoca modernă piese aparținînd lui Sibelius, Bartók, Kodály, Poulenc, Milhaud — atestă înalta măiestrie a corului. Remarcăm, de asemenea, dorința și interesul corului, ale dirijorului Remus Tașcău, pentru abordarea genului vocal-simfonic, obținîndu-se succese remarcabile în interpretarea în concert a unor capodopere precum *Acis și Galathea* de Händel, *Orfeu* de Gluck (redarea acesteia, apreciată în termeni elogioși, bucurîndu-se de participarea orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" condusă de Nicolae Boboc) sau *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven, în compania orchestrei simfonice „Banatul" din Timișoara, condusă cu autoritate de dirijorul Remus Georgescu.

În turneul de concerte precum și la Festivalul coral din orașul Spaichinger — R.F. Germania, repertoriul corului a cuprins lucrări din mai toate școlile naționale (italiană, franceză, spaniolă, germană, engleză, rusă) cîntate în limbile respective, iar în partea a doua a programului au fost interpretate unele din cele mai reprezentative creații românești clasice și contemporane.

Cronicile unor gazete locale („Schwarzwälder Bote" și „Spaichinger Zeitung") au consemnat în mod elogios măiestria interpretativă a corului lugojan, muzicienii străini exprimîndu-și satisfacția și deplina bucurie pentru cunoașterea acestui colectiv de amatori care posedă o tehnică vocală remarcabilă, o sonoritate frumoasă, caldă, catifelată, asemeni unui ansamblu de talie internațională.

Strădania acestei minunate formații de a imprima un disc cu cele mai reprezentative creații ale lui Vidu reprezintă un act de cultură de înaltă prețuire pentru marele clasic al muzicii noastre naționale. Un al doilea disc, destinat creației corale romantice, cuprinde patru mici capodopere semnate de trei mari maeștri : Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy și Brahms, interpretate în limba originală, redate muzical și expresiv, într-un stil autentic, cu putere de convingere și farmec artistic.

Manifestările prilejuite de aniversarea a 175 de ani ai corului „Ion Vidu" au cuprins trei concerte corale susținute de 26 formații de amatori și de copii din județele Timiș, Arad și Caraș-Severin, ponderea avînd-o cele din județul gazdă. Prezența acestora a constituit un cald omagiu adus corului sărbătorit printr-o sensibilă și entuziastă participare care a făcut să răsune cu strălucire creațiile lui Vidu și ale altor compozitori clasici și contemporani.

În finalul manifestării, într-un cadru festiv, a avut loc decernarea unor diplome și trofee acordate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor, după care a urmat concertul corului sărbătorit, care a cuprins un variat program de piese clasice și contemporane românești și universale. În finalul concertului omagial a fost interpretată impresionanta *Fantezie pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven, cu participarea orchestrei simfonice a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara.

Întreaga desfășurare a sărbătoririi corului „Ion Vidu" s-a bucurat de o excelentă organizare, organele județene de partid și de stat, precum și cele ale municipiului Lugoj, acordînd o atenție deosebită acestui eveniment cu un profund caracter patriotic.

Pentru înaltele sale calități artistice, activitatea prestigioasă de concerte și spectacole, participări la toate concursurile zonale și naționale, corul „Ion Vidu" a fost distins cu titlul de laureat — Premiul I — la toate edițiile Festivalului național „Cîntarea României", fiind astfel recompensate capacitatea corului de a reda cu măiestrie artistică sensul expresiv al muzicii interpretate și contribuția valoroasă la sporirea bogatei tradiții a cîntecului coral românesc.

Ea NEAGU

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Două au fost evenimentele care au marcat în mod semnificativ desfășurarea concertelor simfonice ale Filarmonicii bucureștene în luna ianuarie a anului în curs ; mă refer pe deoparte, la prima manifestare de acest gen avîndu-i drept protagoniști pe cîțiva dintre tinerii concertiști ce desfășoară, în utlima vreme, o activitate solistică cu totul remarcabilă, iar, pe de alta, la ținuta de excepție a ultimului concert al lunii, concert desfășurat sub bagheta dirijorului sovietic Edvard Civjel.

Așa dar, în zilele de 4 și 5 ianuarie, colectivul simfonic al filarmonicii bucureștene, aflat sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, a găzduit primul concert dedicat în întregime tinerilor noștri soliști laureați ai festivalurilor naționale și internaționale. Este o inițiativă binevenită deși se poate spune că aceasta se lăsa de mult timp așteptată de vreme ce stagiunea camerală a aceleiași instituții de concert este deosebit de bogată în evenimente muzicale susținute de interpreți provenind din generații dintre cele mai tinere. În plus, de mai bine de șase ani Colegiul criticilor muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, desfășoară o susținută activitate de propulsare a tinerilor soliști la nivelul vieții de concert a diferitelor colective simfonice din țară ; și este

îmbucurător de constatat că la recentul concert, desfășurat la Ateneul Român, au luat parte cîțiva dintre cei mai merituoși tineri soliști prezenți în cadrul manifestărilor organizate de către Colegiul criticilor muzicali încă din anul 1980. Clarinetistul Vlad Cristian este un tînăr muzician care știe să caute și, ceea ce mi se pare cel mai important, știe să găsească și să se regăsească pe sine însuși vis-a-vis de muzica pe care o interpretează, iar aceasta fie că este vorba de lucrări semnate de Mozart, sau de Debussy, fie — în acest ultim caz — de *Concertul nr. 1, în fa minor*, de Karl Maria von Weber ; cursivitatea frazării se împlinește în planul expresiei în baza unui echilibru interior ce presupune acea fermă stăpînire a complexului de mijloace, de la tehnica filajelor la unitatea contururilor dinamice, la gustul rafinat al culorii sonore. Impresionantă este — în cazul violonistei Dorina Mangra — acea dăruire în cînt ce permite definirea fără echivoc a datelor stilistice ale unei partituri atît de pretențioase cum este *Concertul nr. 7, în re major*, de Mozart ; calitatea indiscutabilă a tonului se dorește, aici, în continuare, corelată cu acea concentrare a gîndirii muzicale ce stabilește unitatea parametrilor actului interpretativ. În mod cert, pianistul Andrei Deleanu este tipul de interpret-spectacol, aspect înțeles în cel mai bun și mai deplin înțeles al termenului : un captivant spectacol al spiritului, un spectacol al jocului pianistic ; și totuși realizarea *Concertului nr. 2, în si bemol major*, de Brahms, are de cîștigat, pe mai departe, în planul împlinirii concepției simfonice la nivelul gîndirii compozitorului ; iar aceasta mai ales în ceeace privește consistența, calitatea specifică a tonului pianistic. Apreciind încă o dată caracterul inedit al acestui concert găzduit de filarmonica bucureșteană, îmi exprim — în egală măsură — considerația că participarea mai activă a întregului colectiv, a dirijorului însuși, s-ar fi cuvenit să fie pe cît de entuziastă pe atît de angajată, de atentă.

Celălalt eveniment în seria concertelor simfonice ale lunii, concertul dirijat în zilele de 30 și 31 ianuarie de către dirijorul Edvard Civjel, se poate constitui, cred, într-un eveniment de proeminență al întregii stagiuni actuale. Civjel este tipul de muzician ce dispune de o fervoare realmente contaminantă a actului interpretativ ; pentru Civjel muzica trebuie slujită cu pasiune, cu credință, cu foarte, foarte multă știință. Realizarea *Simfoniei a III-a* de Scriabin, dispune de acea energie spirituală mobilizatoare ; construcția, ferm elaborată, sprijină cursivitatea discursului sinfonic ; caracterul luxuriant al acestuia dobîndește, grație lui Civjel, o logică clarificatoare, unificatoare a expresiei. Semnificativ rămîne faptul că în condițiile unei asemenea dăruiri, în condițiile unei asemenea combustii a actului dirijoral, întregul colectiv simfonic a învederat o lăudabilă vibrație participativă demnă de cauze dintre cele mai nobile. Desigur, se poate înțelege, dar se poate, oare, accepta ca ținuta concertului simfonic, pe ansamblu, să depindă într-o măsură realmente covîrșitoare de personalitatea dirijorului ? ! În cadrul aceluiași program, Ion Ivan Roncea a oferit publicului de la Ateneu o lucrare inedită, probabil în primă audiție, și anume *Concertul în do major, pentru harpă și orchestră* de Fr. A. Boïeldieu, interpretare ce a prilejuit o magistrală demonstrație de știință a stilului, de rafinată stăpînire a complexului coloristic-timbral.

Meditînd în continuare asupra eficienței relației dirijor — colectiv simfonic în cadrul concertelor lunii ianuarie, voi aprecia ca fiind în importantă măsură lipsit de interes concertul condus, în zilele de 9 și 10 ianuarie, de dirijorul belgian André Nève. Cu excepția finalului bine susținut al *Simfoniei a IV-a, în fa minor*, de Ceaikovski, celelalte părți ale lucrării au rămas în bună măsură nerealizate. Este posibil ca atenția dirijorului să fi fost captată, în primul rînd, de lucrările de proporții mai restrînse prezente în prima parte a serii : poemul simfonic *Năzuințe și împliniri* de Grigore Nica, lucrare temeinic clădită, impregnată de un vădit suflu epico-eroic, precum și *Concertul pentru orgă și orchestră în sol minor, op. 4 nr. 1* de Händel, lucrare ce a beneficiat de un acompaniament corect și de un organist, anume Iosif Gerstenengst, ce dezvoltă o ritmică mult prea liberă, chiar aproximativă.

Muzician de mare vocație, spirit continuu neliniștit, Aurelian Octav Popa tinde, în ultimii ani, să-și depășească condiția sa inițială, realmente minunată, de interpret-instrumentist. Aflat la pupitrul primului colectiv simfonic al țării în zilele de 16 și 17 ianuarie, Popa demonstrează, de această dată, o sporită precizie a gestului ; realizarea *Uverturii de concert*, de George Enescu, constituie, în această privință, o plăcută mărturie prin claritatea echilibrată a sonorităților, prin construcția firesc trasată. Natură puternic intuitivă, Popa se regăsește cu plăcere în pagini romantice semnate de Grieg — Suita I-a din *Peer Gynt*, sau de Berlioz — *Uvertura „Carnavalul roman"* ; dar poate tocmai de aceea scrupulozitatea conturării detaliului se atenuează, claritatea construcției, mai ales în culminații, nu este urmărită cu aceeași perseverență, estompînd, în final, prospețimea emoției. În plus, structura de ansamblu a programului nu se constituie într-o unitate de specială, de interesantă atracțiozitate. Pianistul bulgar Anton Dikov, solistul *Concertului nr. 4, în sol major*, de Beethoven este un interpret de alură academică, clasicizantă ; la venerabila sa vîrstă el demonstrează o remarcabilă experiență și o școală solidă a declamației pianistice în limitele marelui repertoriu clasicoromantic.

În sfîrșit, în zilele de 23 și 24 ianuarie, concertul condus de Mircea Basarab a debutat cu lucrarea regretatului nostru compozitor Mihai Moldovan, și anume *România vremilor înalte* pentru cor bărbătesc și orchestră ; și dacă partea orchestrală a beneficiat de o citire corectă, în schimb ansamblul coral bărbătesc condus de Nicolae Bica a fost neomogen realizat, cu o emisie vocală în bună parte haotică. De asemenea, *Simfonia a VI-a, în do major*, de Schubert, a dispus de sonorități în genere greoaie, de planuri sonore nediferențiate, de o expresie de ansamblu trenantă, de o culoare sonoră vetustă. Bucuria de a-l reaudia pe tînărul și talentatul pianist Dan Atanasiu este, în mod indiscutabil, atenuată atunci cînd constați că publicul este onorat cu aceeași lucrare pe care interpretul a prezentat-o și în precedenta stagiune, și anume *Concertul nr. 20, în re minor* de Mozart. Și totuși, se poate vorbi de această dată, la tînărul interpret, de o împlinire interioară matură, de un echilibru atent și sensibil stăpînit al frazei ce cunoaște o firească așezare ; elementul cel mai prețios al acestui discurs pianistic mozartian rămîne calitatea în adevăr emoționantă a tonului pianistic, de loc percutant, de o maleabilă consistență.

Dumitru AVAKIAN

Concertele simfonice ale Radiotelevizіunii

Cristian Brâncuși

Programul lui Cristian Brâncuși din 9 ianuarie, de o structură întrucîtva compozită (lucrare românească contemporană, piesă concertantă de Ceaikovski, arii din opere de Mozart, Verdi, Puccini, simfonie de Schubert), a debutat cu o interesantă primă audiție de Fred Popovici, *„Arcuiri în spațiu" pentru trei grupuri de percuție, trei tube și trei grupuri orchestrale*. De fapt, ansamblul are în centru un mănunchi de instrumente cu sonoritate gravă (5 contrabași și percuție),

de la care pornesc sugestiile preluate și amplificate de cele două grupuri laterale, pînă la obținerea unei magme sonore, ca un freamăt indistinct, din mijlocul căruia străbat zvonuri și zumzete ciudate, sugerînd cînd un roi de gîze, cînd zdrăngănitul unor zurgălăi. Ici-colo, un solo de violoncel, un *spiccato* colectiv al viorilor, un flaut care cîntă game, vibrațiile unui marimbafon se suprapun acestui fundal, totul într-o ambianță discretă, surdinată, care atinge doar o singură dată intensitatea de *fortissimo*, cu cîteva clipe înainte de a se pierde în neant. Concepută cu ingeniozitate la limita între sunet și zgomot, lucrarea lui Fred Popovici se urmărește cu interes pentru calitățile ei muzicale intrinsece, făcîndu-se abstracție că în realitate compozitorul experimentează aici într-un domeniu în care arta se învecinează cu știința, ocupat fiind să studieze perspectivele fenomenului vibrator rezultînd din ambiguitatea între înălțime, timbru și spațialitate. Se încadrează *Arcuirile* în muzica aleatoare ? În muzica repetitivă ? În muzica bazată pe interacțiunea unor micro-organisme ? Probabil în toate acestea, dar mai presus de ele în categoria muzicii bune, scrise cu talent, cu gust, cu meșteșug componistic și imaginație. Sînt calități pe care interpretarea realizată sub bagheta atentă a lui Cristian Brâncuși le-a scos cu claritate în evidență.

În continuare, Alexandru Moroșanu a parcurs partea solistică a *Variațiunilor pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră de* Ceaikovski cu un timbru luminos, o sensibilitate rafinată, o permanentă atenție acordată subtilităților dinamice, cu o cadență expusă într-o atmosferă introspectivă, nostalgică, cu alte cuvinte subliniind caracterul romantic al compoziției, mai degrabă decît cel rococo, deci clasic (aluzie la Mozart) al temei, pe care dealtfel și compozitorul îl părăsește pe parcursul lucrării.

Micro-recitalul Eugeniei Moldoveanu cu arii ale Contesei din *Nunta lui Figaro (Dove sono)*, ale Aidei *(Ritorna vincitor)* și ale Toscăi *(Vissi d'arte)* a demonstrat odată mai mult calitățile de excepție ale cîntăreței, frumusețea vocii, știința frazării, aprofundarea stilurilor, tehnica vocală impecabilă cu filaje de mare subtilitate, omogenitatea deplină a glasului pe toată întinderea. A știut să redea, în cele trei arii, întreaga varietate a sentimentelor care le animă pe cele trei eroine, realizînd, fără îndoială, momentul culminant al serii, resimțit ca atare și de publicul care a aclamat-o îndelung.

O execuție nuanțată, cu discret parfum vienez, a *Simfoniei nr. 8 („Neterminata")* de Schubert a încheiat seara, vădind din partea lui Cristian Brâncuși grija pentru diversificarea impulsurilor ritmice, a dezvoltărilor tematice, fără căutări abuzive de culori orchestrale.

Iosif Conta

Cea de-a doua seară, din 16 ianuarie, a monumentalului ciclu al integralei simfoniilor și concertelor instrumentale mozartiene, inițiată de Radioteleviziune în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din Asociația oamenilor de teatru și muzică (detaliu omis în prezentarea introductivă din programul de sală) ne prilejuiește, pe lîngă sublinierea importanței majore a acestei manifestări ca un veritabil act de cultură, și constatarea că la ritmul de un concert al ciclului pe trimestru (cum s-a întîmplat pînă acum) vor fi necesare aproximativ 5 stagiuni pentru epuizarea tuturor celor 85 de lucrări lăsate moștenire de Mozart în cele două genuri. Intensificarea ritmului de desfășurare a ciclului ar corespunde desigur dorinței numeroșilor iubitori ai muzicii maestrului de la Salzburg.

Partea cea mai realizată a programului prezentat sub bagheta energică a lui Iosif Conta au constituit-o în mod cert cele două *Simfonii, nr. 1 în mi bemol major KV 16* (menționată în programul de sală și pe afișe ca *primă audiție*, cînd în realitate aceasta a avut loc nu mai departe decît în ianuarie 1972 într-un program Mozart al lui Carlo Zecchi *cu Orchestra Radioteleviziunii*, ba chiar a apărut și pe disc în această interpretare) și *nr. 28 în do major KV 200*, cu deosebire ultima, remarcabilă printr-o execuție spectaculoasă, plină de nerv, de intensitate motrice, de contraste frapante.

Concertul pentru flaut, harpă și orchestră în do major KV 299 nu a avut parte de o echipă solistică inspirată, flautistul Ioan Cațianis parcurgînd partea sa în chip corect, dar fără strălucire și relief dinamic, iar harpistul Ion Ivan Roncea — pe care l-am aplaudat în atîtea rînduri pentru excepționalele sale merite de muzicalitate și virtuozitate instrumentală — apărînd de această dată cuprins de o inexplicabilă timiditate, datorită căreia intervențiile sale au devenit greu perceptibile. Dana Borșan-Amiraș ne-a oferit, în *Concertul nr. 26 pentru pian și orchestră în re major KV 537*, o interpretare dominată de claritate, de echilibru, de dezinvoltură virtuoză, dar ușor rutinieră și cu un spectru dinamic destul de îngust. În fine, tînăra mezzo-soprană Liliana Petrescu s-a dovedit o muziciană inteligentă, sensibilă, stăpînă pe datele definitorii ale stilului vocal mozartian, într-o pagină din *Titus* și mai ales în populara arie a lui Cherubino *Non so più cosa son* din *Nunta lui Figaro*.

Ludovic Baci

Printr-o fericită coicidență, prima audiție a *Simfoniei a V-a de* Anatol Vieru — programată cu mult timp înainte pentru concertul Radioteleviziunii din 30 ianuarie, dirijat de Ludovic Baci — a avut loc în săptămîna în care s-a anunțat decernarea premiului internațional „Gottfried von Herder" autorului Simfoniei. Publicul — cuprinzînd numeroase personalități de prim plan ale vieții noastre muzicale — a venit la concert pentru a-și manifesta simpatia și admirația față de proaspătul laureat al prestigiosului premiu, dar înainte de toate pentru că era dornic să cunoască noua sa lucrare, știind că perpetua efervescență creatoare îl determină pe Anatol Vieru să compună opusuri cu o individualitate inconfundabilă nu numai cu acelea ale altor compozitori, ci chiar cu acelea proprii. Într-adevăr, așa a și fost. Compusă în 1984/1985, *Simfonia a V-a pentru cor și orchestră* prezintă în primul rînd noutatea că fiecare din cele patru părți ale sale este inspirată de cîte o poezie de Eminescu, versurile respective aflîndu-se la baza partiturii corale și determinînd conținutul afectiv al muzicii. Mijloacele de expresie folosite vor face fără îndoială obiectul unei analize muzicologice amănunțite. Ceea ce se poate desprinde după o singură audiție în sala de concert, este că lucrarea constituie o admirabilă sinteză între versul eminescian și înveșmîntarea sa sonoră, explicabilă atît prin măiestria componistică bine cunoscută a lui Anatol Vieru, cît și prin afirmația sa, reprodusă în programul de sală al concertului : *Am crescut în cultul lui Eminescu.* Cultul acesta a dus, între altele, la grija scrupuloasă ca mesajul poetic transmis de cor să ajungă la public într-o formă cît mai inteligibilă, chiar și în pasajele prevăzute a fi redate cu cea mai redusă intensitate, mergînd pînă la șoaptă, drept care partitura a fost orchestrată cu o extremă transparență, deși pe podium se află un aparat orchestral de ample dimensiuni. Ambiția declarată a lui Vieru de a genera în creația sa de maturitate muzici complexe folosind un vocabular cît mai restrîns, își găsește aici o ilustrație concludentă. Cît privește structura ambianțelor sonore ale Simfoniei, ea oferă o extrem de atractivă diversitate, începînd cu atmosfera nostalgică, tipic romantică din partea I *(Peste vîrfuri trece luna,* cu concluzia ei resem-

nat-interogativă *Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată ?*, continuată printr-un prelungit postludiu instrumental), după care partea secundă aduce petele de culoare ale vibrafonului și clopotelor peste o fugă corală zlobie pe mai multe voci, cu predominanța sopranelor sugerînd glasuri cristaline de copii *(Colinde, colinde / E vremea colindelor)*, apoi din nou un climat liric, încadrat într-o formă strictă de ciaconă cu 48 de variațiuni *(Dintre sute de catarge*, cu reluarea îndelung repetată a versului final al fiecărei strofe, *Vînturile, valurile* sau *Valurile, vînturile)* și în fine partea a IV-a, poate cea mai impresionantă dintre toate, în care Vieru cîștigă pariul de a transpune în muzică una din capodoperele poeziei filozofice eminesciene *(Glossa*, în care primul vers, *Vreme trece, vreme vine*, încredințat basilor profunzi ai corului, este reluat de aceștia în chip obsesiv pe o singură notă, în timp ce orchestra adaugă sunetele lungi, ținute, ale instrumentelor de coarde, cu punctări de gong și vibrafon). Reușita este indiscutabilă și deplină. *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru poate fi de pe acum socotită ca o lucrare reprezentativă pentru simfonismul contemporan românesc. Iar Ludovic Baci, care a fost „nașul" inspirat al atîtor noi lucrări ale compozitorilor noștri, a confirmat o dată în plus dragostea și simțul de răspundere cu care abordează noile partituri autohtone ce-i sînt încredințate.

În rest, programul a cuprins două pagini beethoveniene, uvertura *Egmont* — într-o interpretare dominată de dinamism, de vitalitate, de suflu eroic — și *Concertul de pian nr. 3 în do minor*, cu contribuția exactă, dar modestă ca diversitate a mijloacelor expresive folosite, a pianistului Boris Krajny din R.S. Cehoslovacă.

Edgar ELIAN

OPERA ROMÂNĂ

„Peer Gynt"

Am urmărit premiera cu *Peer Gynt* la Opera Română, avînd în permanență un sentiment de nemulțumire, sentiment ce contrasta flagrant cu datele spectacolului și calitățile realizatorilor. De ce totuși această stare ? Ni se oferea un balet inspirat de poemul dramatic omonim al lui Henrik Ibsen, cu o narațiune bogată și multiple ocazii spectaculare. Dar ... întreaga desfășurare se baza pe o derutantă concepție asupra rolului muzicii într-un spectacol coregrafic. Nu ne propunem reluarea unei vechi dileme, de felul „cine a fost mai întîi" sau „ce este mai important". Totuși, muzica nu poate fi tratată drept un simplu suport al gestului, al compoziției coregrafice, fiind redusă la minutajul sonor necesar consumării acțiunii. Este adevărat, afișul ne anunță că avem de a face cu un „colaj" (semnat de Lucian Ionescu), dar în timpul spectacolului constatăm că banda este într-adevăr alcătuită din muzici „lipite", începute și întrerupte fără logică față de autonomia discursului sonor. Aș adăuga, la această tratare (maltratare...) de principiu, și alegerea muzicii, nu mai puțin nefericită. Este greu de imaginat că se poate dansa pe anumite opere, intrate definitiv în conștiința melomanului cu regim de autonomie. Cum să pui față în față suita *Peer Gynt* de Grieg, legată permanent de imagini, cu *Concertul pentru pian* al aceluiași compozitor, lucrare care a ajuns să fie ascultată fără „traduceri" literare, bucurîndu-se de o independență totală și de interpretări pianistice elitare ? Contrapunctarea muzicii lui Grieg cu cea a lui John Williams, Isao Tomita și Stockhausen reușește să ne împlinească deruta. Oare plecînd de la Grieg spre moderni, dialogul realitate (Grieg) — fantastic (compozitorii citați) este autentic ? Nicidecum. Mai de grabă reprezintă o atitudine de neînțelegere față de o epocă stilistică, greșit etichetată drept semn al dezechilibrului. Confruntarea de sisteme componistice poate deveni subiect de balet. Nu ar fi lipsit de interes, dar *Peer Gynt* se dovedește un teren neprielnic. Cel puțin pentru unii dintre cei care au fost la premieră...

Atît despre nemulțumiri. Calități sînt destule și ele aparțin Mihaelei Atanasiu în triplă ipostază de scenarist, coregraf și regizor, pe de o parte, eforturile întregului colectiv de balerini, pe de altă parte. Mihaela Atanasiu s-a făcut deja cunoscută publicului prin cîteva spectacole de autor, bine apreciate, iar *Peer Gynt* a mai fost montat de ea în Iugoslavia, primind premiul I la Bienala de coregrafie de la Liubliana, în 1983. Urmărind narațiunea poemului dramatic ibsenian, coregrafa punctează întreaga desfășurare cu interesante compoziții plastice. Limbajul adoptat de ea se situează în limitele tradiției, dar modul de utilizare este personal, pregnant expresiv. Cu unele mici excepții (scurte frînturi de pantomimă), Mihaela Atanasiu desfășoară o scriitură clară, interesantă prin soluții, dînd adesea noi valențe unor tehnici tradiționale de rotire, priză sau salt. Un grad de dificultate crescut, cu combinații care maschează performanța acrobatică, solicita interpreților o pregătire profesională asiduă. Am constatat că Mihaela Atanasiu are nu numai mijloacele de a-și compune coregrafia, ci și metodele de a lucra partiturile solistice și de ansamblu, pentru a obține rezultatul dorit. Mai mult, ea compune dansul în funcție de interpret, de costum și ambianță, găsind în Viorica Petrovici un scenograf cu care a rezonat armonios în majoritatea cazurilor. Atrasă de posibilitățile de care dispunea, Mihaela Atanasiu s-a lăsat uneori furată de spectacolul în sine (tabloul ospiciului spre pildă), izolînd unele scene de fluxul unitar al desfășurării. Alteori, ideile sale nu ajung pînă la spectator fără explicații (vezi finalul), ceea ce ne îndreptățește să considerăm că se putea merge mai în profunzime, în sensul limpezirii spectacolului, al epurării de anecdotic sau de unele ecouri ale convenției. În mare asistăm însă la o construcție în care talentul, personalitatea și măiestria se întrunesc fericit.

Ștefan Bănică avea deja o apreciabilă carieră solistică înaintea abordării acestui rol, cu care urcă un prag important al evoluției sale, distingîndu-se prin farmec personal și soliditate a demersului expresiv. Delicatețea poetică a Beatricei Matei (Ase), lirismul Mihaelei Țigănuș (Solveig), culoarea pregnantă a gesturilor lui Carmen Angheluș (Femeia în verde) sau senzualitatea Danielei Constantinoiu (Anitra) în contrast cu profilul adolescentin al Cristinei Osiceanu (Ingrid) completează o atractivă galerie de prezențe feminine ce alcătuiesc constelația lui Peer Gynt. În distribuție mai remarcăm evoluția statuară a lui Florin Brîndușă, soluție care exploatează parțial calitățile acestui dansator, precum și compoziția episodică a lui Adrian Gheorghiu, repetînd însă ipostaze deja văzute în alte roluri ale interpretului. Întregul colectiv dansează cu o autentică dorință de a atinge nivelul de performanță al unui spectacol bun, urmărind nu numai o sincronizare cu ritmul muzicii, ci și realizarea atmosferei dramtice. Iată deci că *Peer Gynt* are suficiente însușiri pentru a putea atrage publicul, pentru a pleda favorabil la acest moment de debut al Mihaelei Atanasiu pe scena Operei Române. Un coregraf care poate să-și impună opțiunile, să-și asume riscurile opiniilor sale și să dea o producție de asemenea nivel înseamnă un cîștig real pentru arta dansului nostru. În noua generație de creatori, alături de nume în curs de afirmare, Mihaela Atanasiu urcă la cotele unei prestații de care ar trebui — și bine ar face — să se țină seama în teatrul nostru muzical.

Premieră la Operetă

„Casa cu trei fete"

„Juxtapunere efectuată de mîini străine, melodii nepieritoare gîndite independent și strînse în mozaic de un aranjor, pentru a alcătui muzica unei operete, *Casa cu trei fete* păstrează totuși, în conglomeratul ei muzical, un fir indisolubil de legătură, un suflu animator, pe care procedeul factice nu l-a putut îmbucătăți : e imaginea sufletească a lui Schubert, e acea duioasă poezie romantică atît de adesea caracterizînd opera sa." Recitim aceste cuvinte din cronica primei reprezentații, la noi, cu opereta *Casa cu trei fete* de Schubert-Berté, semnată acum peste cincizeci de ani de către criticul Romeo Alexandrescu, și găsim justificarea unei reintegrări repertoriale, peste timp. Noua versiune, în premieră la Teatrul de Operetă, păstrează aceste trăsături romantice, în mare parte datorită muzicii, la aceasta adăugîndu-se intenționalitatea concepției punerii în scenă. George Zaharescu a voit să păstreze amprenta vieneză romantică și, contrar unui obicei practicat în utlima vreme, nu a recurs la o reinterpretare, preferînd lectura lucrării în lumina tradiției. Este neîndoios o opțiune salutară în acest caz, opțiune care lasă liber accesul publicului și interpreților la muzica schubertiană.

Urmărind spectacolul, unul din punctele de interes este examenul de stil pe care îl susțin soliștii, mai puțin familiarizați cu acest gen de muzică concertantă, ce păstrează façtura liedului. Intențiile calitative merită elogiate în ansamblu, căci nu am sesizat nici o evadare de la bunele intenții, chiar în cazurile cele mai îndepărtate de modelul schubertian. Bianca Ionescu, cea mai tînără dintre soliști, deci mult mai aproape de Conservator, păstrează nu numai farmecul liedului, ci și o anumită rigoare tehnică, dincolo de care își compune personajul. În rolul titular, Eugen Fînățeanu sacrifică demonstrațiile tenorale pentru expresie iar Eugen Savopol, în cel de-al doilea rol principal al lucrării (de fapt un Franz *alter ego* al lui Schubert), aduce o vibrație pasionată care atinge adesea, cu eleganță, credibilul. Desigur, genul operetei reclamă și comedie, ceea ce scuză șarjele actorilor și cîntăreților solicitați. Constanța Cîmpeanu compune cu mare intensitate a efectelor portretul lui Grisi, interpretat la premiera bucureșteană evocată de noi de către Maria Filotti. O secondează, în același registru, cu mijloace teatrale deja cunoscute, Marta Savciuc și Dimitrie Dunea. Mai există, în afara celor două fete care completează tripleta (Margareta Niculescu și Rodica Truică) fără prea mult contur, și o tripletă muzical-comică de bași prin care teatrul își asigură caracteristicile de gen — Elizeu Simulescu, Emil Spătaru, Gh. Pănescu. În decorul lui Gh. Constantin, colorat și amuzant, muzica își află un loc potrivit cu dimensiunile unei orchestre dominate de bunele intenții ale lui Marian Didu, secondat de maestrul de cor Valentin Gruescu, ambii depășind condițiile obiective ale interpretării unui asemenea repertoriu. Iată deci suficiente șanse pentru a considera această premieră mai mult decît o simplă reactualizare. În dialog cu celelalte titluri ale repertoriului teatrului, *Casa cu trei fete* poate crea un contrast neconflictual, ce favorizează, de această dată, calitatea componistică a operei muzicale.

Grigore CONSTANTINESCU

Muzică de cameră de tineri compozitori

A intrat în obișnuința stagiunii camerale a Filarmonicii „George Enescu" să programeze 2—3 concerte camerale anual, incluzînd creații ale membrilor Cenaclului tinerilor compozitori, prilej pentru public de a lua cunoștință de preocupările creatoare ale tinerei generații și totodată prilej pentru tinerii compozitori de a-și auzi în interpretare publică lucrările, încercările componistice.

Desigur că în fața creației colegilor noștri mai tineri nu ne așteptăm la măiestrie. Începutul de drum presupune întrebări, căutări, frămîntări, tatonări, în care cu greu, uneori, se poate bănui evoluția viitoare, dar este de dorit să se întrevadă posibilitatea unui asemenea drum. De la acest nivel, muzica de cameră apare drept un teren al experiențelor, al studiului de timbruri, de forme, de tehnici, de expresii. Genul cameral se apleacă pentru a servi ca studiu și miniatura instrumentală devine crochiul unui exercițiu de căutare a stilului, a viitorului stil. Poate pentru un tînăr muzicolog intuirea scînteii adevăratei inspirații care duce la creație, ascunsă în magma acestor experiențe de început, ar constitui o recunoaștere anticipată a valorilor.

Sub acest aspect, privim cu interes producțiile camerale ale tinerilor noștri compozitori și urmărim ideile, idealurile și aspirațiile lor estetice, așa cum sînt reflectate în muzica pe care ne-o prezintă, atunci cînd acestea există și sînt formulate adecvat, perceptibil. Încercăm să înțelegem și să imaginăm drumul viitor al fiecărui compozitor și direcțiile ce vor duce mai departe școala componistică românească.

Concertul cameral de la începutul lui ianuarie 1986 ne-a pus în fața a cinci lucrări de diverse configurații instrumentale, aparținînd unor compozitori tineri aflați în diferite stadii de abordare a fenomenului componistic. Astfel, Cristian Alexandru Petrescu, compozitor deja cunoscut și apreciat în lucrările sale vocale, ne-a prezentat de această dată o lucrare pentru vioară solo, *Apechemata* (interpret — Radu Ungureanu). Jocul „formulelor" propuse de autor violonistului ne-a făcut să ne gîndim cu nostalgie la bogăția timbrală și inventivitatea tehnico-expresivă pe care o acordă de obicei vocii umane, aducînd-o la virtuozitatea instrumentală, fenomen ce nu se întîmplă aici, vioara prezentîndu-se destul de sărăcăcios timbral. (Performanța ar fi fost poate ca instrumentul să atingă acum cantabilitatea vocii umane).

Lucrarea *Evolutio II* de Irina Hasnaș, scrisă pentru o formație de trio (oboi — Adrian Petrescu, violoncel — Tiberiu Ungureanu, pian — Remus Manolenau), nu se dezice de modalitatea curentă a autoarei de a aborda muzica, înregistrînd încă un moment „static".

După *Variațiunile pe o temă de Frescobaldi*, cu încercările de a dezvolta și elabora un exercițiu de tehnică pianistică (totuși mult prea „îndelungat"), în *Studiul de reduplicare* pentru vioară și pian Viorel Crețu rămîne la stadiul de „studiu", impunînd viorii o partitură de „diletant" care bîjbîie după o idee inexistentă. (La vioară Marius Lăcraru, la pian autorul.)

Încă incertă în lucrarea pentru flaut și bandă magnetică *Metamorfoze II* (Virgil Frîncu — flaut), Mihaela Stănculescu are o oarecare fluență în conducerea sunetului pe parcursul dialogului solist-bandă. Ar fi fost de dorit să prezinte o lucrare mai elaborată.

Momentul de adevărată invenție și muzicalitate l-a reprezentat lucrarea lui Mihai Vîrtosu, *Muzică pentru Foarfă*, interpretată de mezzosoprana Steliana Calos și formația „Musica Nova" (Mircea Opreanu — vioară, Anca Vartolomei — violoncel, Leontin Boanță — clarinet, Viorica Ciurilă — percuție, Mihai Vîrtosu — pian). Piesa se desfășoară gradat, urmărind muzicalitatea textului (evoluția limbajului de la vocabulă la cuvînt și, mai departe, la sintaxa poetică), integrat celorlalte componente instrumentale cu care se află în diverse relații „dramatice", degajînd un umor fin, ironic, dar și o undă de lirism reținut, conflicte și contraste pur muzicale, ceea ce conduce la o formulă interesantă și captivantă de teatru instrumental.

Constituind încă un pas spre cunoașterea preocupărilor componistice ale tinerei generații, concertul în discuție relevă și necesitatea ca autorii să fie mai exigenți cu ei înșiși pentru momentul confruntării cu publicul. Participarea permanentă și mai activă la „Cenaclul tinerilor compozitori" al Uniunii compozitorilor i-ar putea pune în competiție și în dialog creator.

Nu putem încheia înainte de a sublinia meritul deosebit ce revine interpreților acestui concert, nume cunoscute pentru dăruirea cu care se dedică promovării muzicii românești contemporane.

Mihaela MARINESCU

Cvartetul „FORUM" — deschiderea integralei Beethoven

A-ți propune o integrală a cvartetelor beethoveniene este fără îndoială un act de curaj chiar atunci cînd lucrul acesta vine din partea unei formații consacrate. Cu atît mai îndrăznet pare să fie un asemenea gest atunci cînd el este făcut de o formație a cărei constituire este consemnată odată cu primul concert din șirul de 6—7 în care urmează să fie prezentate toate opusurile pe care Beethoven le-a dedicat cvartetului de coarde. Poate am fi privit cu circumspecție, poate chiar cu rezerve apriorice un asemenea fapt dacă nu am fi citit pe afiș componența noului cvartet de coarde „Forum". Prezența însă în rîndurile formației a unor distinși și deja consacrați muzicieni (toți universitari) a constituit o garanție vis-a-vis de seriozitatea cu care urmau să fie abordate partiturile beethoveniene. Și așteptările nu ne-au fost înșelate. Deși aflată la prima sa confruntare cu publicul, formația „Forum" a demonstrat calitățile absolut indispensabile unui bun cvartet : a înmănunchiat un careu de excelenți instrumentiști, individualități bine conturate din punct de vedere tehnic și muzical, care au știut însă să-și armonizeze personalitățile demonstrînd că posedă un pronunțat simț al ansamblului. În fruntea ansamblului se află acest fin, subtil muzician care este violonistul Petre Lefterescu. Foarte bun cunoscător al stilului clasic, Petre Lefterescu a știut să concerteze eforturile partenerilor săi, să le unească într-un tot unitar din care însă nu s-a pierdut din vedere „amănuntul", intervenția individuală (acolo unde țesătura muzicală o cerea). El a fost excelent secondat de mai tînărul său coleg violonistul Octavian Rațiu, un remarcabil muzician cu o largă acoperire stilistică în repertoriul său (ce parcurge un traseu bogat, plecînd de la baroc și ajungînd pînă la lucrările compozitorilor români contemporani). La violă am regăsit în Valeriu Pitulac pe mereu același instrumentist sobru, ireproșabil, ce cultivă o tehnică curată și o muzicalitate aleasă. Prestația lui Vasile Țugui a fost în nota generală : exactă, cu o participare activă, sensibilă.

Am audiat, la 28 ianuarie, primele trei cvartete din ciclul op. 18 — *Nr. 1 în fa major, Nr. 2 în sol major* și *Nr. 3 în re major*, aceste prime trei cărămizi puse la temelia unui edificiu muzical de excepție. Așa cum remarca și muzicologul Petre Codreanu în scurtul dar substanțialul său cuvînt introductiv, evoluția muzicală a lui Beethoven poate fi mai bine urmărită în cvartetul de coarde decît în oricare alt gen cultivat de Titanul de la Bonn ; aici, în cvartet, startul muzical găsește un Beethoven mai matur decît în sonata întîi pentru pian sau în prima simfonie. Cît despre ciclul final (op. 127, op. 130, op. 131, op. 132, op. 133, op. 135) ce mai putem spune : neînțeles de contemporanii săi (firesc, datorită exprimării atît de diferite, de avansate), nu a fost suficient apreciat nici de romantici, începînd a fi evaluat la justa lui valoare abia de epoca contemporană. Așteptăm și „aprecierile" formației „Forum". Deocamdată am audiat trei cvartete tălmăcite cu inteligență și muzicalitate, aceste versiuni interpretative stimulîndu-ne interesul pentru viitoarele performanțe muzicale ale „Forum"-ului.

Dan BUCIU

De la Schubert la Szymanowski

Din nou pe scena Ateneului. Seara de 29 ianuarie a fost rezervată unor soliști ale căror nume nu mai sînt de multă vreme noi în viața de concert. Pentru început, lieduri de Schubert. Calitățile de distinsă muziciană ale sopranei Georgeta Stoleriu ne sînt familiare datorită mai ales participării la concerte vocal-simfonice și cred că formația sa inițială de pianistă are un cuvînt de spus în ceea ce privește gîndirea muzicală. Intimitatea cu liedul schubertian ne-a dezvăluit noi resurse ale sensibilității sale artistice, servită ireproșabil de subtila îmbinare a tehnicii *bel canto*-ului cu dicțiunea cîntată a poeziei. Periplul Georgetei Stoleriu împreună cu pianista Inna Oncescu prin lumea acestor „comori" muzicale a încîntat, ea reușind să redea pînă la cele mai delicate inflexiuni gama de sentimente cuprinsă în versurile lui Goethe (*Gretchen am Spinnrade, Lied der Mignon, Suleikas zweiter Gesang*) sau extraordinara simplitate a liedului *Nacht und Traüme* (pe versuri de Collins) ; transparența melodiei *Der Jüngling an der Quelle* (Salis), inspirata *An die Nachtigall* (Claudius) sau atmosfera hazlie din cîntecul *Die Vögel* (Schlegel). Ultima piesă din programul Georgetei Stoleriu — *Der Hirt auf dem Helsen* — pe versuri de Müller, l-a adus în scenă și pe clarinetistul Leontin Boanță, cunoscut mai ales pentru tălmăcirea paginilor contemporane. Dialogul său cu soprana a relevat o deosebită căldură a tonului, o emisie în nuanțe de piano de mare finețe.

Plasticitatea expresiei, afinitatea pentru natura impresionistă a partiturii, cu transparențe măiestrit realizate au caracterizat versiunea oferită de violonistul Radu Ungureanu și pianista Inna Oncescu a *Miturilor* lui Szymanowski. Maturitatea celor doi soliști, cărora li s-a alăturat Tudor Ungureanu, s-a afirmat în toată plenitudinea în ultima lucrare a serii — *Trioul pentru pian, vioară și corn în mi bemol major, op. 40* de Brahms. Inna Oncescu vădește înclinație pentru construcțiile impozante, de tip simfonic, (mă refer la Finalul *Trioului*, unde a susținut energic edificiul sonor), ceea ce nu înseamnă că discreția sau dimpotrivă implicarea nemijlocită la epuizarea conținutului emoțional al miniaturilor schubertiene au fost insuficiente. Radu Ungureanu dovedește simțul ansamblului cameral, lucru care nu se poate spune despre cornistul Tudor Ungureanu. Participarea sa la discursul brahmsian nu a fost întotdeauna fericit dozată (ca să nu mai vorbim de acordaj care, în prima parte, a fost descurajator).

Nu putem încheia însă fără a remarca ținuta, impresia favorabilă pe care a lăsat-o concertul.

Michaela ROȘU

Cvintetul „Concordia"

Stagiunea camerală a Filarmonicii „George Enescu" a oferit publicului, în ultima perioadă, o serie de manifestări ce au reunit pe scenele de concert ansambluri și interpreți de valoare, de la prezențe studențești și pînă la formații consacrate. Fie că reamintesc și revitalizează pagini cunoscute ale lite-

raturii muzicale universale sau punctează noi apariții în arta sonoră românească, serile camerale constituie un moment artistic mult solicitat de auditori. Cucerind astfel din ce în ce mai mult teren pe calea popularizării acestui gen, mai puțin familiar majorității, farmecul și savoarea muzicii de cameră au reușit să atragă o asistență numeroasă în sala Ateneului, în două concerte de la începutul anului 1986, întîmpinînd o prezență mult așteptată pe podiumul de concert : Cvintetul de suflători „Concordia".

Instrumentiști de renume ai școlii interpretative românești : Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valeriu Bărbuceanu — clarinet, Nicolae Dănilă — corn și Miltiade Nenoiu — fagot, cărora li s-a adăugat, într-o fericită îngemănare a talentelor, pianistul Dan Grigore, și-au propus a reactualiza trei pagini ale clasicismului vienez : *Divertisment în si bemol major pentru cvintet de suflători* de Joseph Haydn, *Cvintetul în mi bemol major pentru oboi, clarinet, corn, fagot și pian KV 452* de W. A. Mozart și *Cvintetul în mi bemol major pentru oboi, clarinet, corn, fagot și pian, op. 16* de Ludwig van Beethoven. Sonorități expresive și variate într-o desfășurare echilibrată și elegantă a frazelor în concordanță cu stilul și specificul partiturilor, au definit această interpretare, din păcate umbrită pe alocuri de unele momente de nepotriviri ale acordajului sau impurități. Am remarcat însă susținerea sensibilă și omogenă a Larghetto-ului din lucrarea mozartiană, o construcție în care specificul instrumentelor, dozat și menajat cu minuțiozitate, se integra unei caracteristici generale pe care ne-am obișnuit a o numi : finețea mozartiană. Rolul pianului s-a detașat în acest context prin poziția sa de coordonator discret dar prezent, nuanțat și maleabil în funcție de cerințele discursului muzical. Profunzimea și substanța sonorităților beethoveniene ni s-au relevat cu precădere în partea a II-a a lucrării, Andante cantabile, interpretată cu multă dăruire, într-o manieră ce împletea intensitatea sentimentului cu știința conducerii și încheierilor de frază. Timbrul oboiului s-a impus ascultătorului nu atît prin penetranța sa specifică, ci îndeosebi datorită modelării melodice colorate, variate și mai ales ritmice — o calitate de care muzica în genere a fost din păcate de multe ori privată.

Concertele cvintetului „Concordia" au prilejuit astfel reîntîlnirea publicului cu pagini remarcabile ale clasicismului muzical, selectate și asociate cu discernămînt și competență ; interpreții s-ar fi putut apleca, poate, cu mai multă stăruință asupra modalității de expunere, insuficient de îngrijită și diversificată. Lucrările clasice au fost redate însă cu naturalețe și bun gust muzical, însușiri ce atestă gradul de profesionalism al manifestării. Credem că sîntem în asentimentul tuturor iubitorilor de artă de a dori o cît mai rodnică prezență pe scenele de concert a unei astfel de formații camerale, cu o bogată activitate interpretativă, mai cu seamă dacă ne va oferi în mod consecvent prestații muzicale situate la un înalt nivel artistic.

Ruxandra ARZOIU

Antologie de muzică veche

Restituirea valorilor artistice ale unor epoci de mult apuse constituie acte de cultură încărcate cu profunde semnificații, ce țin nu numai de specificul artei respective, ci și de formarea unui orizont spiritual larg, de deschideri umaniste. Cu atît mai prețioase sînt astfel de inițiative cu cît ele nu se rezumă la ceea ce metaforic am putea numi „arheologie sonoră" ci reprezintă o reconstituire vie, ce mărturisește bucuria de a re-crea aceste pagini de istorie prin interpretarea cu o voită tentă de autenticitate.

În această categorie de evenimente s-au încadrat și cele două concerte de înaltă ținută profesională susținute de formația „Consortium Violae" în lunile noiembrie și decembrie 1985, sub genericul : Antologie de muzică veche (primul sub cupola Ateneului, iar cel de-al doilea în Studioul T8 al Radioteleviziunii). Evocînd cîteva secole de evoluție a gîndirii muzicale, manifestările au urmărit punerea în lumină a dimensiunii strict muzicale a genurilor abordate, dar și a atmosferei specifice, lăsînd — prin acea simplitate spontană, de nuanță improvizatorică, relevată de integrarea în stil, de șlefuirea detaliilor pînă la obținerea naturaleții — impresia unor seri de muzică „oficiate" în spiritul vremii. „Consortium Violae" a propus de fapt publicului derularea unui „film" muzical (în sensul unui montaj de imagini sonore pregnante, de un evident pitoresc a substanței și coloritului) ale cărui secvențe au conturat nu un caleidoscop, ci un mers evolutiv gradat cu minuțiozitate.

Momentelor ce au evocat începuturile polifoniei, oglindite prin prisma culturii Europei apusene, pornind de la datele muzicii gregoriene (organum, conductus, trope, etc.), li s-au adăugat în cel de-al doilea concert incursiuni în lumea net diferențiată a muzicii bizantine, în aceeași atentă și rafinată împletire a liniilor vocale și instrumentale. Alternanța sau fuziunea valențelor expresive ale celor două categorii de „surse" sonore (modelate cu grijă pentru a obține configurația stilistică adecvată, pentru a îndepărta posibilele „stridențe") au caracterizat și părțile secunde ale manifestărilor, dedicate creației trubadurilor și truverilor, survolînd nu numai cîteva veacuri de gîndire muzicală ci și spații variate, fin diferențiate ale spiritualității europene, Antologia de muzică veche înfățișînd astfel un vast tablou al artei sunetelor, dimensionat în plan istoric și geografic.

Coordonata timbrală s-a vrut și ea un argument în favoarea unei „trimiteri" în trecut, forța de sugestie proprie sonorităților fiind amplificată prin autenticitatea interpretării. Reunind un grup de instrumente cu coarde utilizate și în urmă cu secole, majoritatea ținînd astăzi de resortul istoriei — viola da gamba alto (Emilia Nădejde), viola da gamba tenor (Anca Iarosevici), viola (Sanda Crăciun), lăută (Robert Dumitrescu), la care s-a adăugat Blockflöte (Leontin Boanță) — „Consortium Violae" este un ansamblu de largă mobilitate, cu ample disponibilități expresive, relevîndu-se ca o formație bine închegată, în care personalitatea fiecărui muzician în parte este subordonată celei a grupului ca entitate artistică. În cadrul seriei de concerte avînd ca generic Antologia de muzică veche și-au mai dat concursul Mihaela Nemțeanu (orgă, Glockenspiel), Viorica Ciurilă (percuție), Corneliu Costescu (trompetă), un rol cu totul deosebit revenind sopranei Georgeta Stoleriu, mezzosopranei Martha Kessler, tenorului Vladimir Deveselu și basului Constantin Petrescu.

Prin seriozitatea și profesionalismul ce au înnobilat actul artistic, prin atenta punere la punct a fiecărui detaliu, ca și a manifestării ca întreg, ciclul de concerte inițiate de „Consortium Violae" s-a ridicat la un nivel calitativ de excepție punctînd evenimente ale vieții muzicale bucureștene.

Anca Ioana ANDRIESCU

Muzică de cameră cehă

La 21 decembrie 1985 a avut loc în sala Studio a Ateneului Român în ciclul de manifestări muzicale „Panoramic XX" un recital de muzică cehă. Cei patru interpreți, violoniștii Marius Lăcraru și Mălina Dandara alături de pianiștii Daniela Crăciun și Cristian Vais, și-au propus să aducă în atenția publicului lucrări de referință din muzica de cameră, pagini devenite clasice sau de strictă contemporaneitate. Un comentariu documentat, spiritual, spumos realizat de compozitorul și muzicologul Fred Popovici a facilitat accesul la aceste lucrări, unele prezentate în primă audiție românească.

Bohuslav Martinu (1890—1959), Leoš Janáček (1854—1928), Karel Reiner (1910), Ivan Řezáč (1924), Jiři Matys (1927), Victor Kalabis (1923) — iată autorii incluși în programul serii de recital. Fiecare creator în parte este prezent cu cîte o lucrare reprezentativă, partiturile reușind să schițeze contururile unei școli de autentică tradiție și promițător viitor. Concepută în 1919, *Sonata în do major pentru vioară și pian* de Bohuslav Martinu se include în sfera compozițiilor ce sintetizează cuceririle romantismului european fără a pierde însă nota specifică a apartenenței etnice. Leoš Janáček, pulsînd în ritmurile folclorului morav, realizează, cam în aceeași perioadă — 1913/1921 — o *Sonată pentru vioară și pian* viguroasă, plină de melodie și culoare, partitură care, sîntem convinși, ar merita o mai mare atenție din partea violoniștilor de pretutindeni. *Sursele* lui Karel Reiner (pian solo) datate 1974, sînt un ciclu de opt piese ce se constituie, fiecare în sine, ca un posibil punct de pornire. Ivan Řezáč reușește în *Duminica lui Sisif* (pian solo) acumulări dramatice de tensiuni impresionante (lucrare datată 1967). În *Sonata* sa pentru vioară și pian (1964—65), Jiři Matys, profesor de compoziție la Conservatorul din Brno, reușește un opus-model ce re-interpretează tiparele clasice ale formei, imprimîndu-le valențe noi ; în acest caz concret, înlocuind repriza tradițională printr-o repriză bazată doar pe sugestii tematice, eliminînd astfel redundanța și urmînd o cale care împacă concepția clasică cu rigorile componisticii contemporane și conduce la muzica nonrepetitivă. O *Sonată pentru vioară și pian*, fără teme, doar cu contururi melodice plasate în zonă minimalistă realizează și Viktor Kalabis în 1984, alăturîndu-se astfel căutătorilor de drumuri noi ai școlii muzicale cehe contemporane.

Patru interpreți de valoare și-au alăturat talentul și munca asigurînd acestei seri de recital o impecabilă ținută artistică. Violonistul Marius Lăcraru nu mai este de mult un anonim, evoluțiile sale distingîndu-se prin seriozitatea abordării partiturilor de orice tip ca și prin calitatea realizării artistice. Mălina Dandara are, la cei 16 ani ai săi, un repertoriu consistent în mare parte prezentat în concert sau recital, repertoriu ce alătură partituri de mare dificultate din creația violonistică românească și universală. Dacă pianistul Cristian Vais a avut ocazia să se remarce și mai mult în două opusuri solistice, adevărate demonstrații de virtuozitate tehnică și interpretativă, pianista Daniela Crăciun a dat măsura disponibilităților sale deosebite în extrem de dificila partitură a *Sonatei pentru vioară și pian* de Martinu (unde i-am admirat muzicalitatea și știința gradării planurilor sonore) și în *Sonata pentru vioară și pian* de Kalabis.

Patru interpreți de excepție, șase compozitori, fiecare avînd cîte un cuvînt de spus ! Rezultatul : o reușită artistică, reușită la care a contribuit mult, începînd cu selectarea materialului de recital și terminînd cu finisarea artistică a interpretării, compozitorul și profesorul Liviu Dandara.

Cristina SÂRBU

PLOIEȘTI

Zilele muzicii prahovene

Județ al aurului negru, cu o foarte densă populație, cu o clasă muncitoare numeroasă și bine organizată, al „luptelor din februarie", cu o nouă și puternică industrie ale cărei produse sînt cerute peste hotare, — județul Prahova. Bucurîndu-se de numeroși oameni de seamă, fii ai Pravovei — azi, în procesul culturii, sînt angrenate direct mase largi — s-a ajuns la al XVI-lea festival „Tezaur prahovean", manifestare largă politico-educativă și cultural-artistică în care au fost mobilizate toate instituțiile culturale — cămine culturale, case de cultură și cluburi, scenele instituțiilor profesioniste, biblioteci și muzee, cinematografe, școli, Institutul de petrol și gaze din Ploiești, Institutele de cercetări din Ploiești, Cîmpina și Valea Călugărească.

S-au organizat o serie de expuneri și comunicări legate de viața socială și politică contemporană, audiate de o largă asistență, schimburi de experiență pe teme în sprijinul producției, educației artistice, organizării și desfășurării Festivalului național „Cîntarea României", evocării unor momente din istoria patriei legate de plaiurile prahovene (Mihai Viteazul, Teodor Diamant, Nicolae Iorga, Cezar Petrescu, Nicolae Simache), întîlniri cu personalități de seamă ale științei și culturii românești legate de Prahova (prof. univ. dr. Șt. Ștefănescu, prof. univ. dr. Dumitru Almaș, criticul de artă Valeriu Râpeanu). Au luat parte la Festivalul „Tezaur prahovean" oameni din domeniul creației literare, muzicii, plasticii, cinematografiei, diplomați, ziariști, cadre universitare din domeniul științelor sociale și istorice, al creației populare și filmului de amatori, muzeelor și cărții, profesori emeriți locali, peste 40 de personalități ale artei și culturii noastre.

În această bogăție spirituală și-au găsit logic așezarea „Zilele muzicii prahovene", desfășurate pe fundalul intensificării deosebite a vieții artistice la sate și orașe, prin toate instituțiile de manifestare a artei profesioniste și de amatori.

În ziua de 5 decembrie 1985, în sala Filarmonicii din Ploiești a avut loc un concert coral, „Tot ce are țara mai frumos", susținut de corul mixt „I. Cr. Danielescu" și corul feminin de cameră „Cantilena", colective laureate ale festivalului național „Cîntarea României". „Cantilena", sub conducerea lui Faur Florian, a prezentat două piese din repertoriul universal, avîndu-i la pian pe Tatiana Gogoașe și la vioară pe Sorin Dobre, iar corala „I. Cr. Danielescu", dirijată de Nicolae Ghiță, a interpretat un repertoriu variat alcătuit din piese românești ale compozitorilor din diferite generații, precum și lucrări din creația universală.

În ziua de 12 decembrie a avut loc la Palatul culturii un festival coral, „Cîntecele țării", concert la care au participat o parte a formațiilor prahovene, laureate ale festivalului național „Cîntarea României". Din nou corul feminin de cameră „Cantilena", formație alcătuită în general din profesori de muzică și ai școlii de artă și corala „I. Cr. Danielescu", care s-au prezentat la un bun nivel artistic, au abordat un repertoriu deosebit, între care unele piese de virtuozitate (*Variațiuni pe tema chindiei* de Al. Pașcanu, *Păstorița* de Marțian Negrea etc.). Au participat deasemeni grupul vocal al Cooperativei „Textila", condus de Huba Bertalan, care a executat, printre altele, piese corale ale dirijorului și formația corală „Philarmonia" a școlii populare de artă, care dovedește o deosebită sensibilitate, condusă de Gheorghe C. Io-

nescu. Cea mai tînără formație a fost corul mixt „Lira Prahovei" al Liceului de matematică-fizică „Mihai Viteazul", condusă cu talent și competență de prof. Gh. Neagu, formație laureată cu premiul I la toate edițiile festivalului național „Cîntarea României". S-au remarcat două dintre eleve în manifestări solistice, Bîsceanu Oana — voce și Predescu Roxana — pian. Am ascultat și doi elevi soliști instrumentiști, Mircea Vasilescu de la Școala Pedagogică și Ondin Brezeanu de la Școala de artă, ambii la vioară.

O prezență apreciată de public a avut loc cîteva zile mai tîrziu, la 21 decembrie ; într-un concert de colinde, am ascultat corul „Philarmonia" al Școlii populare de artă, colectiv laureat al Festivalului național „Cîntarea României", condus de Gheorghe C. Ionescu, dirijor laureat al concursurilor corale republicane și al concursurilor corale de la Arezzo-Italia, Cork-Irlanda, Varna-R.P. Bulgaria, Tallin-U.R.S.S. În repertoriu, colinde ale clasicilor muzicii românești (D. G. Kiriac, Gh. Cucu, Al. Podoleanu, Ilarion Cocișiu, Gh. Budiș, Timotei Popovici) alături de colinde ale unor compozitori contemporani (Al. Pașcanu, L. Paceag, C. Arvinte, Șt. Andronic și Mircea Neagu). A fost o seară de adevărată încîntare. Publicul a aplaudat cu entuziasm, a bisat, cu greu s-a despărțit de cor.

În sala Casei de cultură a Sindicatelor, la 11 decembrie s-a prezentat de către Teatrul de Operetă din București spectacolul cu opereta *Leonard* de Florin Comișel, regretat și drag reprezentant al Ploieștiului, iar la 14 decembrie, Teatrul Municipal, prin secția de estradă, a prezentat spectacolul laureat al Festivalului național „Cîntarea României" intitulat „Gara veseliei", divertisment satirico-muzical de A. Felea, cu muzica de Temistocle Popa, în regia lui H. Eliad, dirijat de Titus Dincă.

La cenaclul muzical „Paul Constantinescu" s-a organizat un colocviu cu participarea membrilor cenaclului și a altor iubitori ai muzicii și avînd ca invitați pe Aurel Giroveanu, Zaharia Popescu, Octavian Lazăr Cosma. S-a discutat în jurul temei „Muzicianul și spiritul contemporan". Au luat cuvîntul invitații și membrii cenaclului, în mijlocul unui viu interes.

La Filarmonica de Stat, de asemenea vie activitate. Un concert în ziua de 3 decembrie, cînd a avut loc deschiderea „Zilelor muzicii prahovene" în a V-a ediție, prin cuvîntul prof. Al. Bădulescu — vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova. În program Enescu — *Rapsodia I*, Grieg — *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* și Brahms — *Simfonia I în do minor*. Solista concertului a fost Ilinca Dumitrescu ; dirijor Ovidiu Dan Chirilă, aflat la începutul carierei sale.

La o săptămînă, au apărut în recital instrumentiști din cadrul Filarmonicii, laureați ai Festivalului național „Cîntarea României" : Corina Niculescu, Florin Ouatu, Adrian Stoica și Ovidiu Brebu — toți flautiști. Acompaniamentele au fost susținute de Ilinca Dumitrescu-pian, Violeta Cârstea-vioară și Cornelia Pietroiu-Ioniță-violă iar la pian de Miruna Negrea, Rodica Buică și Anuș Cividian. Valoarea instrumentiștilor din cadrul orchestrei atestă valoarea unui colectiv care asigură în fiecare vară și desfășurarea festivalului tinerilor dirijori de la Bușteni.

La 15 decembrie, un program dirijat de Horia Andreescu, cu *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu (fiu al Prahovei), *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Chopin și *Simfonia a IV-a „Italiana"*, de Felix Mendelssohn Bartholdy. Solistă a concertului, o altă reprezentantă a Ploieștiului, Carmen Mihalache, care a înfățișat cu rafinament partitura.

„Zilele muzicii prahovene" s-au încheiat cu „Gala tinerilor concertiști" (Ediția a XXX-a), organizată de Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă Asociația oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.) din București, cu sprijinul Comitetului de cultură și educație socialistă Prahova și al Uniunii Tineretului Comunist. Într-un „Festival Mozart", timp de trei zile, s-au perindat pe scena de concert tineri deosebit de dotați, elevi ai Liceului de Artă din București, studenți sau absolvenți ai Conservatorului, unii dintre ei la un prim contact cu o orchestră simfonică. În zilele de 20, 21 și 22 decembrie au apărut în fața unui public cunoscător, care i-a aplaudat cu căldură și simpatie, Cristian Vlad — clarinet, Daniel Pîrvu — pian, Gelu Oală — bas, Roxana Dură — vioară și Mathe Gyözö — violă, Corina Niculescu — flaut, Racz Aládar — — pian, Nicolae Raiciu — bariton, Valentina Sandu — pian, Anca Apețan — pian, Tudor Ungureanu — corn, Liviu Prunaru — vioară, Ion Bogdan Ștefănescu — flaut, toți în lucrări de Mozart. Au fost prezentați, cu darul și competența binecunoscută de Dumitru Avakian, Edgar Elian și Alfred Hoffman. Gala tinerilor concertiști, pe lîngă satisfacțiile estetice, a contribuit la cunoașterea noilor valori interpretative de prim rang, de care dispunem astăzi. Orchestra, împreună cu dirijorul său Horia Andreescu, laureat al unor concursuri internaționale și al festivalului național „Cîntarea României", a fost alături de soliști, ajutîndu-i să-și domonstreze talentul și seriozitatea pregătirii.

Împlinirea programului zilelor culturii „Tezaur prahovean" cu „Zilele muzicii prahovene" atestă existența, azi, în Prahova, a unui puternic potențial de gîndire și creație, a unor certe posibilități de dinamizare și optimizare a întregii activități de educație socialistă a oamenilor muncii din această zonă a țării.

Gheorghe MĂRGĂRIT

Gală Mozart a tinerilor concertiști

Am asistat, subliniem apăsat, la o faptă artistică demnă de toată lauda : spre sfîrșitul lui 1985, orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești, sub conducerea lui Horia Andreescu, a creat o atmosferă muzicală de intensă participare la cea de a 30-a Gală a tinerilor concertiști, sprijinînd cu suflet și competență o serie de juni soliști care își încercau puterile în proba cea mai prietenoasă dar și poate cea mai grea — aceea a tălmăcirii paginilor concertante mozartiene. Este foarte greu de descris și de răsplătit munca acestui dirijor solicitat astăzi peste tot locul în Europa (— este deajuns să reamintim că un centru artistic de greutea Dresdei îi încredințează Filarmonica sa pentru a o duce la biruințe în dificile turnee internaționale —) care își antrenează colegii de lucru de toată ziua în dialogul atît de dificil cu nu mai puțin de 13 pianiști, violoniști, flautiști, cîntăreți — de vîrste și talente felurite — găsind resurse pentru a le valorifica optim posibilitățile, animîndu-i și practic ajutîndu-i în susținerea unor asemenea pagini de exigență stilistică. Desfășurată și în prezența unui destoinic animator cum este prof. Alexandru Bădulescu, vicepreședintele Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Prahova, care nu lasă să scape nici o ocazie pentru a-și dovedi atașamentul la cauza propagării marii muzici și a promovării talentului artistic autentic, Gala mozartiană de la Ploiești a avut atmosfera ceasurilor de excepție create și prin strădaniile Colegiului criticilor muzicali din A.T.M.

Ca la majoritatea unor asemenea întîlniri, bucuria descoperirii unor înzestrări de rară vitalitate și de apel sigur la receptivitatea auditorului ne este dată din plin. Începînd cu prima zi, deschisă cu contribuția solistică a lui Cristian Vlad, clarinetist de ținută repetat verificată, acum ajuns la un grad de maturi-

tate repede consolidată : poate chiar mai mult decît la o ulterioară apariție bucureșteană, i-am prețuit la Ploiești frazarea inteligentă, darul plămădirii exacte a tonului adecvat colorat, îmbinarea echilibrată de temperament expansiv și reflexivitate lirică: un continuator de ultimă oră al remarcabililor noștri clarinetiști de concert. Din prima zi, se evidențiază vocea generoasă și darul caracterizării personajelor și situațiilor de care dă dovadă basul clujean Gelu Oală : statuar în Sarastro, el devine vehement și implicit demascator în fantastica arie a lui Bartolo din *Nunta lui Figaro*. Atenție doar la o poză scenică ușor uniformizatoare, cu o mînă tensionată cam la fel peste tot locul. Un talent substanțial, de urmărit !

O mai veche cunoștință, astăzi demnă membră a Filarmonicii ploiestene este flautista Corina Niculescu, care creează o stare de cordială convorbire cu luminozitatea *Concertului în re major* : ton curat, vivacitate (ponderată), degajare constantă a sensului melodic — iată virtuți muzicale de calitate. Revelația serii este violonistul Liviu Prunaru, încă elev în clasa a XI-a a Liceului de artă „George Enescu" : de la o prealabilă audiere, saltul realizat pe podium este decisiv. Entuziasmează nu doar stăpînirea dificultăților tehnice, cît simțul acut al stilului, închegarea echilibrată a *Concertului în la major, nr. 5* făcut din episoade contrastante ca mișcare chiar în cadrul părților extreme, obișnuit unitar de vii. Vioara este *grăitoare*, așa cum o cerea Mozart însuși.

Concertul final al Galei ne aduce un flautist de inteligență și timpurie înțelepciune, coleg cu Prunaru în clasa a XI-a a aceleiași școli : Ion Bogdan Ștefănescu este un tînăr *muzician*. Discursul mozartian se înfățișează variat și viu, ideile au toate plasticitate și apel direct, țesătura apare reconstituită cu finețe și spirit *(Concertul în sol major)*. Urmează Racz Aladár — excelent tînăr pianist, student la Conservatorul bucureștean, recent laureat cu un frumos premiu II la Concursul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca : sclipirile virtuoze, care îi sînt proprii, apar bine ținute în frîu, iar sunetul are „claritatea mersului direct la țintă" proprie pianiștilor înnăscuți. Splendida diversitate a talentului tînăr apare tangibilă odată cu evoluția Valentinei Sandu, absolventă a Liceului de artă „George Enescu" dar — mai mult decît atît — muziciană pînă în vîrful unghiilor. Mozart-ul ei *(Concertul în do major*, K. 415) este emoționant, tinde spre adîncimi și rafinamente de simțire, nu doar spre perlaje agreabile. Încă de acum cîțiva ani, afirmam că în rîndurile tinerei generații Valentina Sandu este o pildă de degajare a valorilor adînci ale clasicismului — și asemenea apariții solistice nu fac decît să ne confirme așteptările. Asta, pe deasupra stăpînirii detaliilor de structură și plan (nu tocmai lesnicioase) ale lucrării.

Tabloul se completează cu debutul meritoriu al pianistului Daniel Pârvu, care mai are să-și depășească o anumită crispare, îndărătul ei fiind totuși vizibilă apropierea autentică de problematica anvizajată, cu cuplul vioară-violă Roxana Dură-Mathe Gyözö, atacînd pieptiș redutabilele dificultăți ale *Simfoniei concertante* K. 364, cu o drăgălașă elevă de clasa a VIII-a, Anca Apețan, înzestrată cu suficient aplomb și înțelegere pentru a revela șarmul *Concertului nr. 6*, în fine cu un cornist de la Filarmonica bucureșteană, Tudor Ungureanu, de la care am fi așteptat mai mult și cu un student cîntăreț, Nicolae Raiciu, a cărui apariție era mai mult justificată de faptul că... avem puțini baritoni tineri.

N-ar fi bine să rămînem însă cu umbre, pentru că soarele Galei mozartiene de la Ploiești a fost puternic și a adus căldură în inimile tuturor celor ce am asistat la acest autentic eveniment muzical.

Alfred HOFFMAN

CLUJ — NAPOCA

Din spectacolele Operei Române

— Duminică, 5 ianuarie : *Văduva veselă* de Lehar. Un spectacol alert, spumos, ușor. La pupitrul orchestrei Operei — dirijor Tiberiu Popovici. Regia — Viorel Gomboșiu. În scenă își dispută dreptul de favorită a publicului sopranele Angela Nemeș (Hanna) și Doina Neculce Sâmpetrean (Valencienne). Un excelent Danilo realizează tînărul tenor Petre Ghilea. Plăcut ca apariție scenică, cu un joc degajat, cu o proză cursivă fără stridențe, Petre Ghilea adaugă calităților vocale și actoricești farmecul vîrstei sale. Îngroșînd cam mult tenta grotescă a personajului său, Alexandru Köpetzi îl interpretează pe Mirko Zeta. Viorel Baciu, un tînăr tenor al cărui nume l-am întîlnit în distribuțiile a patru din cinci spectacole în decurs de două săptămîni, reușește un Rosillon convingător. Întregesc lista personajelor din opereta *Văduva veselă* Dan Serbac, Ion Tordai, Paramon Maftei, Liliana Berindei, Annamaria Rozor, Ion Lazăr, Mircea Istrate, Irma Nica (obținînd aplauze entuziaste în rolul episodic al Praskoviei) și Mugur Bogdan.

Luni, 6 ianuarie : *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Un spectacol de excepție. Dirijor și maestru de cor — Emil Maxim. Regia — Viorel Gomboșiu. În rolul Santuzzei — Margareta Vîrban, una dintre marile voci de astăzi ale scenei clujene. Cu o calitate sonoră deosebită, cu o tehnică ce-i permite să emită cu egală frumusețe sunete de la *pp* la *ff*, trăind intens și convingător drama personajului său, Margareta Vîrban a excelat și de astă dată, reamintindu-ne marile ei reușite din *Năpasta* lui Drăgoi sau *Tosca* lui Puccini. I-a dat replica Valeriu Turcu, un tenor pe care l-am ascultat acum un an debutînd promițător în rolul lui Radames din *Aida* de Verdi. Ne puneam atunci mari speranțe în această voce. Astăzi, aceste speranțe s-au dovedit a fi îndreptățite. În rolul Lolei, Liliana Bizineche demonstrează încă odată că fie și o singură arie ajunge unui bun cîntăreț pentru a se face aclamat de publicul spectator. Despre evoluția lui Alexandru Agache, din nou un tînăr interpret ce se impune atenției publicului și criticii de specialitate, nu putem avea decît cuvinte de laudă. Duetul său cu Santuzza a fost, incontestabil, unul dintre cele mai bune momente ale spectacolului. Și nu putem să încheiem scurtul nostru comentariu fără a ne exprima entuziasmul în fața frumoasei prezențe a corului, în marile scene de ansamblu. Un sincer „bravo" — maestrului de cor Emil Maxim.

Miercuri, 8 ianuarie. Am putea reproșa multe spectacolului de *Rigoletto* pe care l-am urmărit de curînd la Cluj-Napoca. Decoruri și costume prăfuite, regie nesemnată de nimeni... Spectacolul însă este, la propriu, salvat de cîntăreți. Într-o bună formă vocală, degajat scenic (pentru cîntărețul de operă, jocul în spectacole de operetă este de mare folos) Viorel Baciu (Ducele de Mantua) s-a integrat perfect în trio-ul ce-i mai cuprindea pe binecunoscuții cîntăreți clujeni Niculina Mirea-Curta (Gilda) și Vasile Catană (Rigoletto). Am ascultat cu plăcere generoasa voce a Georgetei Orlovschi (Maddalena). La pupitrul orchestrei Operei, tînărul dirijor Tiberiu Popovici care a condus cu suplețe și siguranță întreg spectacolul. Alături de Victor Dumănescu — pe care nu l-am putut urmări dirijînd din cauza intensei munci de culise ce pregătea apropiata premieră cu opera *Nabucco* de Verdi — Tiberiu Popovici, absolvent al Conservatorului clujean, clasa Emil Simon, se dovedește un discipol demn de maestrul său.

Vineri, 10 ianuarie — *Vînzătorul de păsări* de Zeller. Din nou tenorul Viorel Baciu (Stanislas), din nou

Georgeta Orlovschi, de astă dată într-o savuroasă evoluție pur actoricească (Adelaida). Din nou Angela Nemeș, acum în rolul poștăriței Cristinel. Angela Nemeș evoluează în operetă suplă și degajată, vocea sa — ce dă glas în continuare Margaretei din *Faust* de Gounod sau Nanettei din *Falstaff* de Verdi — răsunînd mereu limpede, clar, frumos timbrată și inteligent mînuită. Distribuția spectacolului mai cuprinde pe Ion Tordai, Emilia Catană, Ion Iercoșan, Alexandru Köpetzi, Paramon Maftei, Mugur Bogdan, Irma Nica, Marcela Ciobanu, Livia Ogreanu. Conducerea muzicală — Emil Maxim.

Miercuri, 15 ianuarie — *Don Pasquale* de Donizetti. Mugur Bogdan, interpret al rolului Doctorului Malatesta semnează și regia spectacolului. Acesta capătă astfel o notă mereu proaspătă, neașteptată, imprevizibilă, cîntărețul-regizor „jucîndu-se" în scenă și antrenînd în „jocul" cu doar cîteva repere fixe de decor și mișcare, pe toți partenerii. Acest „joc" ar putea părea primejdios... Nu este cazul atunci cînd partenerii se numesc Niculina Mirea-Curta (Norina), Ion Iercoșan (Don Pasquale) și din nou, dar la fel de bun în rol ca și pînă acum, tînărul tenor Viorel Baciu (Ernesto). Cu o experimentată voce, sigură în acut și lejeră în perlatură, Niculina Mirea-Curta reușește una dintre „performanțele" sale artistice, adăugînd astfel încă un rol pe lista unui vast repertoriu ce cuprinde marile partituri de coloratură din literatura de operetă de la Olimpia din *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach la Lucia din opera cu același titlu de Donizetti, de la Rosina din *Bărbierul* lui Rossini la Sophie din *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss. Ion Iercoșan dă în *Don Pasquale* o lecție de actorie de cel mai autentic profesionalism și, nu în ultim rînd, de cel mai bun gust. Serios, preocupat de fiecare gest, de fiecare inflexiune vocală, Ion Iercoșan merită pentru acest rol — ca și pentru întreaga sa activitate de o viață pe scena Operei Române din Cluj-Napoca — toată aprecierea noastră. Publicul i-a răsplătit, cu generozitate, fiecare intervenție. Sub bagheta lui Tiberiu Popovici întreg spectacolul se derulează într-un ritm alert, în deplină siguranță, dirijorul respectînd toate libertățile pe care actorii-cîntăreți și le permit, rămînînd, desigur, între contururile flexibile ale partiturii. Concluzii. Cinci spectacole ce antrenează mare parte din cîntăreții Operei clujene conving pe deplin de seriozitatea muncii artistice a colectivului. Operă și operetă, succes de public... cîntăreți actori și la nevoie, cîntăreți-regizori... voci tinere ce promit mult ... cîntăreți ce-și trăiesc acum apogeul carierei artistice... un un ansamblu coral valoros... dirijori tineri, talentați și cu mare voință de muncă... lipsă de regizori... spectacole ce se cer „cosmetizate"... Iată concluziile noastre în care, desigur „cele bune" atîrnă cu mult mai greu în balanță.

Cristina SÂRBU

BRAȘOV

La Filarmonica „Gheorghe Dima"

Luni 27 ianuarie, la ora 10 dimineața, sala Teatrului de Stat din Brașov era plină aproape pînă la ultimul loc, pentru concertul de matineu al Orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gheorghe Dima"... Sincer vorbind, nu știu cîte Filarmonici ale țării s-ar putea mîndri cu o asemenea performanță (— bine înțeles că la concertul de la ora 18,30 seara, cu un program identic, nu se mai găseau bilete —), dar fără să mai cercetăm ce se întîmplă în alte locuri putem afirma fără rezerve că o asemenea realitate vorbește mai convingător decît orice alte statistici despre rolul social cu adevărat important pe care această instituție de cultură muzicală îl joacă în viața artistică a orașului. Nu este pentru prima oară că putem constata la fața locului răsunetul pe care îl au în fața publicului brașovean concertele Filarmonicii „Gheorghe Dima"; se poate aduce, ca explicație, tradiția bine consolidată a muzicii pe aceste meleaguri, cultura de specialitate relativ mai ridicată a auditorilor brașoveni, dar nu se poate să nu ținem seama că factorii determinanți ai vieții muzicale de aci — și aș numi pe directorul Filarmonicii, dirijorul Ilarion Ionescu Galați și secretara muzicală Steluța Mitu — au o constantă preocupare pentru calitatea și atractivitatea manifestărilor propuse auditorilor. Nici un concert nu este „indiferent" sau de serviciu, fiecare are puncte de apel sigure la receptivitatea publicului.

Fără îndoială, afluența din această împrejurare era datorită și prestigiului protagoniștilor afișului — dirijorul Emanuel Elenescu și pianistul Valentin Gheorghiu — însă un asemenea fenomen ca cel descris mai sus are și rădăcini de permanență și soliditate a unei activități muzicale consecvente, depusă cu competență și conștiință artistică ridicată.

Maestrul Emanuel Elenescu are, la 75 de ani, o capacitate nediminuată de a stimula și a reuni într-un șuvoi energiile unui colectiv orchestral. Respectul față de partitură, promptitudinea intervențiilor și claritatea gesticii garantează, oricînd acest muzician se află la pupitru, nivelul de corectitudine și pregătire minuțioasă a execuțiilor muzicale respective. Așa s-a întîmplat și de data aceasta : Emanuel Elenescu, care se mîndrește pe bună dreptate cu sutele de înregistrări de lucrări românești realizate de-a lungul activității sale de dirijor permanent al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române, și-a deschis programul cu *Simfonia a II-a, „Din inimi"* de Vlad Ulpiu, piesă al cărei interes îl semnalasem încă de la prima audiție bucureșteană, realizată la Ateneu sub conducerea dirijorului francez Philippe Cambreling. Sub conducerea lui Emanuel Elenescu, partitura și-a dezvăluit valențe diferite, în funcție de predispozițiile dirijorului spre o interpretare riguros desenată, în linii clare, elementul „atmosferic" fiind subordonat sugestivității ritmice — fapt pentru care partea cea mai realizată ne-a părut a fi cea de a doua.

Am regăsit cu plăcere pe Valentin Gheorghiu în *Concertul în la minor* de Edvard Grieg. Admirabilul pianist și muzician găsește oricînd resurse noi pentru luminarea plină de prospețime a lucrărilor îndelung rulate în repertoriu. Sub degetele sale, temele lui Grieg dobîndesc noblețe și elevație, tonul general este de un intens lirism, care relevă descendența schumanniană a lucrării, cu toate că prin coloritul național pronunțat ele atestă indubitabil apartenența scandinavă a partiturii. Pildă de modestie și autoexigență, Valentin Gheorghiu mi-a dezvăluit apoi că versiunea realizată în concertul de seară (la care n-am mai putut asista) l-a mulțumit și mai deplin. Oare cîți dintre soliștii noștri consimt să ateste nuanțe de realizare în interpretarea aceleiași lucrări ?

În încheiere, *Simfonia în mi minor, „Din lumea nouă"*, de Dvořák. Ritmică precisă și pitorească, patos și căldură (riguros menținute în limitele bunului gust) în partea lentă, participare sufletească permanentă — iată atribuite sigure ale succesului și ale plăcerii cu care regăsim și azi viguroasa artă dirijorală a lui Emanuel Elenescu.

Alfred HOFFMAN

Zilele Jazzului

Anul cel mai prolific în manifestări muzicale din ultimele decenii — aşa va fi înscris 1985 în istoria jazzului românesc. Cinci întîlniri de dimensiuni festivaliere (martie : Cluj-Napoca şi Sibiu, august : Costineşti, octombrie : Satu Mare, decembrie : Braşov), concerte organizate de Radioteleviziunea Română în seria „Perpetuum Jazz" la Tîrgu Mureş şi Bucureşti (ianuarie — februarie — martie), turneele efectuate de prestigioşi muzicieni europeni (pianistul *Leonid Chizhik* U.R.S.S., cvartetul saxofonistului *Heinz Sauer* — R.F.G.), numeroase concerte şi recitaluri ce au avut loc în toamnă la Tg. Mureş, Cluj-Napoca, Reşiţa, Constanţa, cele nouă concerte în seria „Jazz '85" găzduite de teatrul de revistă „Constantin Tănase" din capitală — iată tot atîtea prilejuri pentru publicul iubitor de jazz de a-i asculta pe cei mai notorii muzicieni români ai genului, pe cei mai promiţători reprezentanţi ai tinerei generaţii, reuniţi în amintitele manifestări într-un florilegiu al creaţiei de aleasă ţinută şi autentică trăire, specifică jazzului. Un valoros set de înregistrări Radio realizate de Liviu Butoi şi Mircea Tiberian, de trio Eugen Gondi şi duo Anca Parghel — Liviu Mărculescu precum şi noile „confesiuni" muzicale imortalizate pe banda magnetică de compozitorul şi pianistul Johnny Răducanu (în prelungirea celor reţinute pe discurile cu acelaşi titlu şi acelaşi autograf editate de Electrecord în 1981 şi 1983), apariţia la editura „Albatros" a volumului „Cutia de rezonanţă", al cărui autor, Virgil Mihaiu, evidenţiază posibilul dialog dintre muzica de jazz şi lirica secolului XX, întrepătrunderea dintre această lume sonoră şi universul artistic contemporan — sînt elemente ce subscriu la titulatura de *an excepţie* în jazzul autohton.

Mulţimea manifestărilor de grade diferite organizate în ultimii ani, numărul mereu mai mare de instrumentişti şi formaţii ce activează în diferite oraşe ale ţării (unele fără tradiţie în acest mod de exprimare muzicală dar integrate destul de rapid circuitului incluzînd deopotrivă cetăţile de ieri şi de azi ale vieţii economico-sociale româneşti — Reşiţa, Satu Mare, Tîrgu Mureş), activitatea educativă susţinută de peste douăzeci de cluburi de profil existente la ora actuală au ca efect formarea unui public tot mai numeros şi mai informat în privinţa stilurilor impuse de-a lungul istoriei jazzului, public capabil şi dornic să pătrundă, să aprecieze interpretări adecvate oricărei maniere, din orice epocă ar proveni. Dovada concludentă o fac acei jazzmen care practică sau apelează uneori (cu bune rezultate) la stilurile incipiente. De mare audienţă s-au bucurat şi la Braşov recitalurile „Septetului de jazz tradiţional" din Reşiţa (ce dispune de un bun aranjor, autor de teme şi autentic interpret la trombon al pieselor *dixie* în persoana lui Rolf Bush), interpretul de blues Alexandru Andrieş sau duo-ului Anca Parghel (voce, pian) — Liviu Mărculescu (trombon). Ultimii doi instrumentişti menţionaţi au oferit publicului (alături de improvizaţii pe teme din jazz-ul modern) şi două piese de *ragtime* — celebrul *„The Entertainer* (Animatorul) de Scott Joplin, şi o compoziţie de grup *(„Sfîrleaza")* într-o formulă de aranjament instrumental (pian, trombon, clarinet, violoncel) urmărind să restituie ceva din farmecul şi savoarea unei epoci legate de copilăria jazzului, demersuri artistice reuşite, cu mare priză la public.

Tehnica pianistică în acord cu capacitatea de susţinere a pulsaţiei vii bazată pe swing, puterea de a instaura o atmosferă stenică, autentică de jazz, au făcut ca recitalul trio-ului pianistului bucureştean Zoltan Boros să figureze printre momentele memorabile ale „Zilelor Jazzului" (12—13—14 decembrie 1985). Şi dacă improvizînd pe o temă de Chick Corea, Z. Boros a stabilit o primă şi directă cale de acces spre public, improvizaţiile pe o temă a compozitorului polonez Andrzej Trzaskowski, *(„Transformare")* au revelat simţul armonic dezvoltat şi lejeritatea surmontării pasajelor cu complexităţi ritmice de către Z. Boros şi Ovidiu Bădilă (contrabas) dar şi o mai puţin adecvată raportare a percuţionistului Gabriel Teodorescu la specificul ritmic şi pulsaţia swing cerute de stilul pieselor interpretate.

La un an de la debutul, tot în oraşul de sub Tîmpa, saxofonistul (autodidact) bucureştean Nicolae Simion a demonstrat o admirabilă evoluţie pe toate coordonatele muzicale : îndemînare instrumentală ce-i oferă largi premise expresivităţii sonore, interpretări ale unor teme alese sau compuse ce demonstrează mult bun gust, fineţe a tonului, sensibilitate, improvizaţiile sale la saxofon sopran caracterizîndu-se prin fluenţă, melodicitate (uneori avîntată, de expresie romantică). Prestaţia muzicală a lui Nicolae Simion, ca şi a pianistului formaţiei „Opus 5" — Puiu Pascu, amintesc deseori fineţea, echilibrul unor celebri instrumentişti ca Stan Getz şi Dave Brubeck, vădind, în totul, rezultatele fructuoase ale colaborării constante, conştiincioase, cu maestrul Mihai Berindei, a cărui cultură şi experienţă în domeniul jazzului a înrîurit benefic începuturile şi evoluţia multor instrumentişti de gen.

Desigur, este dificil ca în cele aproximativ zece recitaluri prezentate într-un singur an, un muzician sau o formaţie instrumentală să poată oferi de fiecare dată creaţii noi dar, cum în jazz inventivitatea improvizatorică este unul dintre principalele elemente creatoare, capabile să genereze structuri sonore noi, am avut ocazia de a proba puterea de invenţie, dorinţa de a evita autopastişarea — calităţi dovedite de o parte din muzicienii reaudiaţi la Braşov. Intrînd în scenă în prima seară de concert, dezavantajat de insuficienta pregătire a atmosferei, a stării particulare în care trebuie introdus auditoriul pentru a recepţiona în condiţii optime tipul de muzică pe care îl cultivă — *freejazzul* —, du-oul instrumental Harry Tavitian, pian, fluier), — Corneliu Stroe (baterie, eufoniu) a regăsit resursele necesare pentru a atrage atenţia publicului în însăşi materia incandescentă a muzicii ca şi în modalităţile de manifestare scenică — cele două mijloace de exprimare artistică relaţionîndu-se permanent. Pe lîngă temele extrase din melosul românesc arhaic, cărora protagoniştii le-au conferit la această reluată abordare noi valenţe melodice, ritmice, capacităţi de sublimare într-un ambient sonor insolit, interesant, ce nu denaturează spiritul matricei, instrumentiştii constănţeni au improvizat — în maniera stilistică ce cu osîrdie au acreditat-o — pe una din cunoscutele compoziţii ale lui Johnny Răducanu *(Ţăndărică),* reiterînd într-un flux sonor contorsionat, imprevizibil, violent, sorgintea românească originală, lirismul, frumuseţea şi puritatea melodiei de factură baladescă pe care, după o avalanşă de desincronizări armonice, de frînturi melodice aparent dislocate, de clustere şi explozii ritmice, Harry Tavitian a tratat-o nu doar ca pe un liman spre care aspiră sensibilitatea ascultătorului prea agresat de turbulenţa unei lumi ades viciată de violenţă dar şi ca o neistovită sursă de înnoire, de *augmentare creativă,* de echilibrare a elementelor de limbaj muzical de ultimă oră.

Această lăudabilă aspiraţie permanentă spre înnoire, spre rafinarea produsului artistic am aflat-o din nou şi la muzicienii timişoreni, cele două formaţii prezente pe scena Palatului Culturii din Braşov putînd fi situate într-o antiteză stilistică ce le avantajează deopotrivă. Trio-ul Mircea Tiberian (pian) —

Liviu Butoi (saxofon bariton şi sopran, flaut) — Marius Radu (contrabas) cultivă o muzică meditativă foarte densă, esenţializată în solo-uri improvizatorice scurte care vădesc aspiraţia instrumentiştilor de a induce auditoriului o stare de plutire, de continuum sonor (foarte actuală şi căutată de numeroşi muzicieni contemporani cu preocupări exterioare jazzului — şi iată, găsim aici un nou prilej de a constata uimitoarea putere de absorbţie, de adaptare creatoare a spiritului jazzului la cele mai noi şi neaşteptate căi de exprimare sonoră *în slujba muzicii autentice !*), calofilia resimţită în caligrafierea temelor şi a improvizaţiilor melodice, în expresivitatea surselor sonore — uneori contrastantă prin alternarea saxofoanelor bariton şi sopran, alteori monocordă însă ferită de monotonie în cazul flautului —, totul guvernat de bun gust şi temperanţă.

În replică — pregnanţă şi exultanţă ritmică, conversaţia abilă, spirituală a instrumentelor, virtuozitatea tehnică, ardenţa trăirii artistice, exprimarea pe alte coordonate a modernului, a actualului în muzică (jazz). Cvartetul Eugen Gondi (baterie) — Ioan Bota (contrabas) — Tonny Kühn şi Dan Ionescu (ghitare temperat amplificate) s-a remarcat încă odată prin admirabila ştiinţă a construcţiei edificiului muzical, pornind de la teme lirice sau aparent lirice ascunzînd profunde dar iminente combustii interioare, teme transfigurate în reformulări melodice treptat tensionate, expuse în dialog de cele două ghitare ce-şi asigură una alteia climatul armonic, susţinute ritmic de cei doi piloni ai formaţiei — contrabasul şi bateria. Deşi muzica celor patru timişoreni are un caracter mai complex, mai intelectualizat, pretinzînd din partea celui ce ascultă susţinerea prelungită a concentrării, capacitatea de a eluda traseele melodice individuale şi de a absorbi esenţa produsului sonor oferit — odată antrenat, intrat în ambient, ascultătorul este fascinat de frumuseţea discursului melodic, de diversitatea secvenţelor muzicale măiestrit orchestrate, de forţa interioară, de perfecta motivaţie şi adînca expresivitate a tuturor sunetelor emise. Totul este condus, supervizat de acest muzician complex care este Eugen Gondi. Solo-urile sale, în care se regăsesc forţa debordantă, explozivă, precizia ritmică, puternica individualizare şi muzicalizare a fiecărui accent, a fiecărui timbru, impresionantul *flux melodic* de o mare poezie obţinut de la instrumentul de percuţie (Gondi a fost caracterizat de criticul de jazz polonez Pavel Brodowski în revista „Jazz Forum" ca unul dintre cei mai poetici baterişti europeni...), capacitatea de a-şi impulsiona partenerii , de a le întreţine la cea mai înaltă intensitate plăcerea de a cînta, de a contribui cu toată ştiinţa, cu toată fiinţa la întruparea unei muzici rafinate, pasionate au entuziasmat literalmente sala, muzicianul avînd — cred — la sfîrşitul recitalului bucuria de a fi oferit momente de puternică trăire şi comuniune cu această muzică, momente ce vor rămîne mult timp încrustate în memoria celor ce au ascultat în acele prea scurte şaizeci de minute cvartetul Gondi — Bota — Kuhn — Ionescu.

Foarte activ în 1985, Eugen Gondi a colaborat cu mai mulţi instrumentişti din generaţii diferite. Dar cel mai implicat (în afara cvartetului propriu) instrumentistul s-a dovedit a fi alături de alţi doi maeştri ai jazzului românesc : Marius Popp (pian) şi Dan Mîndrilă (saxofon). Aşteptările publicului au fost pe deplin răsplătite, cei trei experimentaţi muzicieni dînd şi cu acest prilej măsura talentului, măiestriei instrumentale, supuse neostenitei creativităţi improvizatorice. Colajul de teme de circulaţie internaţională, de la cele tradiţionale la compoziţii semnate de Charlie Parker sau Thelonius Monk au prilejuit solo-uri deosebit de inspirate, de incitante, swingul debordant întreţinut de muzicieni conectînd publicul unei dispoziţii de intesă participare afectivă. Al patrulea component — contrabasistul Decebal Dănilă —, a fost prezentat la sfîrşitul recitalului de către Marius Popp ca unul dintre cele mai mari talente apărute în ultimii ani în rîndul instrumentiştilor noştri de jazz. Acest frumos gest — atestînd probitatea profesională, contînd ca o necesară şi valoroasă recomandare venită din partea unui prestigios jazzman cunoscut ca reticent în manifestări şi declaraţii în afara muzicii, confirmă valoarea unui tînăr instrumentist care a debutat în 1985, remarcîndu-se într-o foarte scurtă perioadă de timp ca un tehnician şi improvizator cu mari resurse, posesor al unui admirabil simţ armonic probat pe claviatura pianului şi pe corzile contrabasului deoptrivă. Prezenţa sa în '85 în compania scenică a celor mai prestigioşi jazzmen români este o dovadă a excelentei prestaţii realizate, la Braşov el integrîndu-se cu succes în acea formaţie supranumită „România Jazz".

O proiecţie de diapozitive însoţite de exemplificări înregistrate organizată de prof. Iosif Wiehmann, o masă rotundă la care au participat organizatori, muzicieni, critici muzicali şi conducători de cluburi de profil luînd în discuţie aspecte legate de instruirea, promovarea şi selecţionarea tinerilor cu certe calităţi, au împlinit sumarul „Zilelor Jazzului" de la Braşov care au încheiat bogatul şi fructosul an jazzistic românesc 1985.

Alexandru VASILIU

CRAIOVA

Musicalul „Mary Poppins", în premieră, pe scena Teatrului Liric

Musicalul *Mary Poppins*, scris de Silvia Kerim după romanul Pamelei Travers, pe muzică de Marius Ţeicu, montat recent pe scena liricului craiovean, ne dezvăluie întregul univers al copilăriei, cu acea lume de basm de care nimeni, niciodată, indiferent de vîrstă, nu se poate lipsi.

Ideile literare ale Silviei Kerim au fuzionat în mod fericit cu muzica lui Marius Ţeicu, cu ritmurile trepidante ale muzicii moderne, presărată, pe alocuri, cu melodii de un lirism cuceritor, de visare, duioşie, nostalgie, din care se desprinde un umor fin reliefat. Există în ea leit-motive care caracterizează situaţii, personaje şi sentimente profund umane.

Regizorii Migri Avram Nicolau şi Toni Buiacici, cu o viziune regizorală evoluată, au pus în valoare intenţiile creatorilor printr-o justă distribuţie a rolurilor, îndemnîndu-i şi încurajîndu-i pe interpreţi să dea spectacolului strălucire şi un stil original, obiective ce au fost atinse în spectacol.

Artistul şi balerinul Francisc Valkay a conceput o coregrafie strălucitoare, folosind arsenalul de mijloace ale dansului modern, coregrafic susţinută robust de către corpul de balet al Teatrului.

Scenografia, semnată de Sorin Novac, ne-a dezvăluit o lume încărcată de lumini şi feerie.

În rolul lui Mary Poppins, artista Stela Pălănceanu-Teodorescu a realizat un moment de vîrf din cariera sa, dezvăluindu-ne aptitudini de cîntăreaţă, dansatoare şi actriţă, într-o varietate de sentimente omeneşti.

Remarcabil cuplul Maria Smarandache — Veronca şi Mihail Istrate în domnul şi doamna Banks. O participare nu tocmai uşoară pentru rolurile celor doi

copii ai familiei Banks au avut-o Carmen Predescu și Valentina Fica. Prin dialoguri cu spectatorii, ele au reușit o fuziune permanentă între scenă și sală.

Balerinul Ion Kelemen, un artist polivalent, a reușit, în multiplele roluri ce le-a întruchipat, să electrizeze pur și simplu sala.

În alte roluri au evoluat : Dorel Stoia, Teodor Ispas, Alexandru Petre și Tatiana Drăghici. Alte personaje din basm au fost interpretate de balerinii : Doina Popescu, Mirela și Andrei Daruka, Cornelia Chioreanu, Elisabeta Kelemen și mulți alții.

Pe lîngă romantismul presărat în diversele și variatele scene ale musicalului, „înveșmîntat — cum sublinia un cronicar craiovean — în straie moderne", se desprinde din conținut și un concept nou de educație a tineretului, în sensul că orientarea copiilor, a adolescenților să nu fie ruptă de natură, de realitățile vieții, combătînd astfel concepțiile învechite și retrograde ale educației burgheze, care încă mai persistau în casa familiei Banks.

Cu acest spectacol inedit, repertoriul Teatrului liric și-a sporit zestrea, promovînd alături de operă și operetă un gen nou de spectacol gustat și aplaudat pentru reușita sa.

Boris CHELARU

TIMIȘOARA

Omagiu ui Nicolae Ursu

Iubitorii muzicii corale, membri ai diferitelor formații corale, prieteni și discipoli ai neuitatului dascăl, dirijor dar înainte de toate folclorist și compozitor Nicolae Ursu, care ar fi împlinit 80 de ani în toamna lui 1985, au participat cu emoție la concertul omagial din 17 decembrie 1985 organizat de Filarmonica „Banatul" în sala Liceului de Artă „Ion Vidu" din Timișoara.

Muzicologului Doru Murgu i-a revenit sarcina de a evoca luminoasa și senina figură a creatorului bănățean legat prin toată făptura, activitatea și gîndirea lui de plaiul natal atît de bine surprins în creația sa corală. Cuvinte emoționante, adevăruri de netăgăduit, aprecieri și elogii au constituit prinosul adus pe această cale celui de toți regretat dar a cărui amintire va rămîne neștearsă și mereu împrospătată prin reprogramarea lucrărilor sale corale atît de îndrăgite.

A urmat desigur un concert coral deschis de vlăstarele tinere ale Liceului de artă prin corul claselor V—VIII, dirijat de Marius Tănăsescu. Glasurile lor cristaline ne-au oferit într-o interpretare deosebit de sugestivă piesele *Măzărica* și *Iedera*.

În continuare Corul „Lira" al Regionalei C.F.R. condus de Doru Murgu a cîntat cu elan și robustețe două lucrări prestigioase din creația lui Nicolae Ursu: *Sus pe Semenic* și *Lino, Leano și De doi*.

Printr-un intermezzo cu diapozitive, profesorul Victor Andrei, neobosit propagator al culturii muzicale bănățene, ne-a înfățișat vizual momente imortalizate din viața compozitorului, fotografii, manuscrise... și chiar vocea pe bandă de magnetofon.

În încheierea serii dedicate lui Nicolae Ursu, Corul Filarmonicii „Banatul" dirijat de Diodor Nicoară a prezentat un șir de lucrări intrate în repertoriul formației încă de pe vremea dirijorului Ion Românu, colaborator apropiat, pentru care însuși compozitorul avea o stimă deosebită. De la *Mîndra mea e bănățeană*, *Nana de la Brebu*, suavul *Cîntec de leagăn* la *Suita lirică almăjană* și *Lină și Gherghină* pînă la *Suita I Bănățeană* — un adevărat concert de muzică pur bănățeană — am putut asculta pagini de referință pentru creația lui Nicolae Ursu, care va rămîne incontestabil un reprezentant de frunte al școlii corale din acest colț de țară.

Damian VULPE

Debutul unei autentice speranțe — Mălina Dandara

În salba de talente românești, numele Mălinei Dandara s-a înscris de ani buni printre cei meniți a stîrni interesul, prin plenitudinea unor calități scenistice chemate a o desprinde dintre colegii de generație, grație cîtorva certe atuuri. Iat-o, încă de la 10 ani apărînd pe podium, urcînd cu fermitatea predestinatului a învinge etapă cu etapă toată imensitatea problematicilor ivite, pentru ca azi, la 16 ani, să ne impresioneze printr-o dublă apariție timișoreană : într-un recital de sonate și ca solistă a Filarmonicii „Banatul", la începutul anului 1986. Mălina Dandara este un nume care nu a trecut neobservat încă de la primele sale apariții publice. A impus o anume seriozitate precoce a acestei fetițe, căreia i-au fost dedicate, pînă la această vîrstă, trei lucrări de valoare, ea stîrnind firesc compozitorii prin dotarea-i neobișnuită.

În recitalul desfășurat în Sala de marmură la 15 ianuarie, violonista ne-a incitat prin curajosul tur de orizont stilistic propus. Necunoscută publicului timișorean, am privit cu oarecare rezervă ambițiosul program înscris pe afiș : celébra *Sonată „a primăverii"* de Beethoven, o dificilă *Sonată* de Janáček, *Sonata pentru vioară solo*, dedicată interpretei, de Adrian Rațiu, o pagină romantică caligrafiată cu lirismul tipic schumanian, pentru ca recitalul să-și închidă curba evoluției cu o pagină impresionistă semnată Debussy. Solista a impus înainte de toate prin datele unei violonistici ce-și permite traversarea oricărei partituri cu o siguranță proprie doar arcușelor experimentate. A atacat cu mult curaj, detașată de orice emoție nefastă, sonata beethoveniană, pentru ca apoi să ne încînte, descoperindu-ne frumusețile partiturii lui Janáček. Am semnala splendida rezolvare tehnică a finalului acestei sonate, deopotrivă ca problematică de arcuș cît și sub raportul coeficientului emoțional.

Adrian Rațiu aduce un univers insolit de sonanțe tributare poate eufoniilor enesciene, dar la tensiunea creatorului contemporan, pe care solista l-a servit cu admirabilă intuiție. Versiunea oferită sonatelor de Schumann și Debussy ne-a reconfirmat statutul de exemplar profesionalism, cu precădere relevabil în condiția tehnică ireproșabilă a realizării. Componenta emoțională a traseului stilistic parcurs a rămas într-o penumbră chemată poate a scoate în evidență cadența împlinirilor fără cusur a coordonatei tehnice din execuție.

Eleva maestrului Ștefan Gheorghiu dovedește prin această abordare o excelentă orientare, în a asigura prioritar, la această vîrstă de acumulări, pregnanța unei impecabile acurateți în execuție, complementarul de vibrație venind în timp, oarecum firesc, ca un fruct pîrguit în dogoarea bucuriei de a face muzică de aleasă calitate.

Am așteptat apoi revenirea solistei, la 18 ianuarie, de această dată cu o sarcină incomparabil sporită, — interpretarea unui *Concerto* puțin cîntat, ca cel de Dvořák, succedat apoi de escaladarea piscurilor de dificultate ale *Concertului* de Ceaikovski, acela care conferă aura cea mai strălucitoare, acolo, în vîrtejul unuia dintre cele mai prestigioase concursuri internaționale, cel de la Moscova.

Cu o tenacitate admirabilă, Mălina Dandara a rezolvat cu o detașare invers proporțională „armăturii" de octave, duble coarde, flagiolete și tot arsenalul unui concert de mare solicitare, seria de dificultăți ivite. Impresionant tempo-ul alert din finalul *Concertului* de Ceaikovski, chemat parcă să proclame vivacitatea exactă a Mălinei Dandara.

Crescută într-un mediu muzical — fiică a compozitorului Liviu Dandara — acest exponent al școlii violonistice românești, beneficiar al unor nume de pedagogi de primă mînă, se înscrie iată, cu dezinvoltură, în pleiada de talente a împlinirilor românești.

Doru MURGU

CARTEA MUZICALĂ

Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava

„Polifoniile unei vieți"

Muzicianul de aleasă cultură care este Iosif Sava ne-a lăsat să decelăm în ultimii ani, printr-o fervență activitate — atît pe calea undelor cît și în apariții editoriale — profesiunea sa de credință : „formarea unui auditor ajuns să perceapă muzica la un nivel evoluat de generalizare, un ascultător conștient că arta autentică este de neconceput fără o elevație a gîndirii, un ascultător cu o sensibilitate muzical-culturală (...)", materializată în lucrări ca : *Dicționar muzical, Iubiți muzica secolului XX, Bucuriile muzicii* etc.

Polifoniile unei vieți, purtînd însemnele Editurii Muzicale, apariție 1985, se înscrie în ciclul de lucrări dedicat de acest neobosit muzicolog reconstituirii muzicii românești contemporane, prin intermediul convorbirilor cu personalități de prestigiu ale vieții muzicale. În această suită, primele „părți" au văzut lumina tiparului : *Șase decenii pe estrada Ateneului, Dirijori români* (acestea două în dialog cu Alexandru Rădulescu), *Polifoniile unei vieți*, urmînd în curînd *Patima muzicii*, un dialog cu David Ohanesian.

Avantajul unor asemenea lucrări, atunci cînd sînt realizate cu măiestrie, constă în faptul că, într-o exprimare accesibilă, oferă o bogată documentație într-un dialog concentrat, din care reies nu numai interesante date asupra muzicii contemporane, dar se conturează personalitatea unor muzicieni de prestigiu în așteptarea ... monografiilor.

Lucrarea realizată de Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava, așa cum se subintitulează, este structurată în 6 capitole *(Izvoade, Anii cînd a venit vocea, Anii debuturilor, Anii consolidărilor, Anii împlinirilor, Marile speranțe)* îmbinînd, cronologic, date și informații biobibliografice cu comentarii asupra structurii polifonice, atît de diversă și totodată atît de bogată, a vieții și activității Artei Florescu.

Cu ce îmbogățește cartea Artei Florescu patrimoniul muzicii românești ? Așa cum spune și interpreta în prefață, cu *momente de istorie, etică, estetică, sociologie* și pedagogie muzicală. De ce polifonii ? Datorită „planurilor paralele, suprapunînd activității vocal-interpretative în toate genurile muzicii pe cea pedagogică, muzicologică și obștească", precum și „polifonia gîndurilor mele despre oameni, personalități, interferențe în artă și mai ales, polifonia sintezelor despre cînt și marea lui măiestrie".

Nu ne-am propus în comentariul de față să descriem fiecare capitol al cărții, ci doar să evidențiem : 1, personalitățile, de înaltă ținută, ale pedagogiei cîntului, din păcate astăzi uitate, care i-au îndrumat Artei Florescu primii pași și i-au supravegheat evoluția artistică ; 2. elementele, considerate reprezentative, care au condus interpreta la realizări de excepție ; 3. muzicieni români de prestigiu cu care a intrat în contact în îndelungata sa carieră.

Astfel, atrage atenția nivelul remarcabil al pregătirii unor pedagogi, astăzi rămași necunoscuți, precum Lina Dores, de la care Arta Florescu a aprofundat schema direcționării sunetelor ce avea s-o descopere mult mai tîrziu în cartea celebrei soprane Lilli Lehmann — *Mein Kunstgesang*, sau Nicolae Livezeanu, de la care a pătruns teoria culorilor de timbru sau „ornamentația și patosul recitativului melodic al muzicii renascentiste". De aprecieri deosebite se bucură deasemenea Maria Nevi, „o excepțională cîntăreață și profesoară care poseda o mare experiență și o mare știință a cîntului, a rostirii gîndului muzical". De la aceștia și în continuare la Conservatorul din București, de la Elena Saghin sau Mihail Vulpescu, de la cursurile de perfecționare de la Geneva cu Anna Maria Guglielmetti a preluat și a dat o interpretare personală tehnicii de cînt Arta Florescu.

Pentru un student la canto sînt deosebit de utile sfaturile ce răzbat din experiența artistică a prestigioasei soprane (peste 72 de roluri și sute de lieduri), în special cele referitoare la importanța recitalului de lied în structura repertorială a unui cîntăreț (și în special la ponderea creației românești), la documentarea sa, de la cea auditivă, pe disc, la cea referitoare la costume —, la comportamentul în culise sau importanța machiajului, la rentabilizarea timpului. Numai o interpretă de nivelul Artei Florescu putea să ofere o definiție atît de pertinentă : „A interpreta este arta de a da viață, la parametri — dacă este posibil — neatinși pînă la tine, unor semne guidoniene în care un alt artist a inclus un moment de trăire și dăruire pentru Timp și Om".

Aprecierile sale cu privire la creația românească de gen, de la compozitorii din veacul trecut la Enescu, Jora, Paul Constantinescu sau la contemporani, considerarea includerii repertoriului românesc ca „supremul examen al artei, al valorilor noastre" ne conferă dimensiunea artistului-cetățean care este Arta Florescu.

Analiza celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot*, studiate chiar cu Enescu, la după-amiezele muzicale ale marelui muzician, precum și descrierea stilisticii muzicii vocale a lui Paul Constantinescu constituie modele de pedagogia cîntului, prin profunzimea și detaliul comentariului.

Ultimul, dar nu cel din urmă, aspect care atrage atenția de la primele pagini, îl constituie contextul vieții muzicale românești în care personalități de seamă ca George Enescu, Theodor Fuchs (primul profesor de pian al Artei Florescu), Dinu Lipatti, Theodor Rogalski, Mihail Jora, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu, Jean Bobescu etc., apar în universul artistic al Artei Florescu, oferindu-i posibilitatea unor interesante aprecieri, necesare, chiar și în această proporție, unei viitoare istorii a muzicii românești.

Nu putem încheia prezentele considerații asupra acestei cărți fără să relevăm aportul deosebit, atît profesional cît și afectiv, al lui Iosif Sava, interlocutorul Artei Florescu, ceea ce conferă lucrării acea calitate de a fi citită „dintr-o respirație", deși ideile principale ale paragrafelor sînt „îngropate" din punct de vedere tipografic. Totuși, notarea în dialog a inițialelor celor doi muzicieni ar ușura și mai mult cursivitatea textului, care, atît pentru specialiști cît și pentru publicul larg, poate fi oricînd o lectură nu numai agreabilă dar și instructivă.

Ianca STAICOVICI

Doru Popovici

„Magicianul de la Bayreuth"

„Nu vom cîntări niciodată cromatismele lui Gesualdo di Venosa în funcție de crimele săvîrșite de acest prinț care, conform tradiției renascentiste, îmbină rafinamentul artistic cu cel al urzelilor politice", scria cîndva compozitoarea Myriam Marbe. Ideea continuă : „În schimb, luate *în perspectiva totalității creației* unui autor, operele punctează o adevărată *biografie specifică — biografia unei evoluții artistice*". Este pură coincidență faptul că Doru Popovici, autorul volumului pe care îl comentăm, *„Magicianul de la Bayreuth"* (Editura Albatros, 1985, București) a scris cu mulți ani în urmă o carte ce purta titlul *„Gesualdo di Venosa"* (Editura Muzicală, 1969, București). Monografia, concentrată asupra maestrului italian, departe de a-l judeca pe creator prin prisma vieții sale atît de agitate, îl prezintă pe acesta cititorilor ca pe un compozitor ale cărui opusuri "...dacă nu aveau un caracter monumental, erau, în schimb, întotdeauna profund umane". (p. 98).

Au trecut 16 ani. Doru Popovici a scris mult. Preocupările sale vizînd domeniul istoriei și teoriei muzicale au dublat constant, printr-un apreciabil efort, munca de compozitor. Acest ultim volum, dedicat lui Richard Wagner se deosebește net de tot ceea ce Doru Popovici a scris pînă acum, prin caracterul său original, non-conformist. Căci autorul nu mai oferă o biografie concentrată urmată apoi de prezentarea amănunțită a operei — ca în cazul Gesualdo — ci își concepe cartea de pe cu totul alte poziții. Doru Popovici, compozitor și muzicolog român, reconsideră și reinterpretează — cu un substanțial aport personal — date, gesturi, fapte, afirmații ale compozitorului german și ale celor apropiați lui prin perspectiva unor documente și posibile supoziții cu totul inedite. Nu se poate spune că „a fost nevoie" să vină un muzician român să „descopere" ceea ce atîția alții înaintea sa nu au descoperit. Se poate afirma însă că *a fost posibil* ca un muzician român, distanțat de subiectul abordat atît prin spațiu geografic cît și prin timp, să vadă (mai exact poate uneori „să vrea să vadă") ceea ce atîția alții înaintea sa nu au (vrut) văzut.

Astfel, Doru Popovici propune : „Să încercăm, după ce am consultat sute de documente, să fim cît mai obiectivi..." (p. 21) în a surprinde noi fațete ale lui Richard Wagner care, „...în făptura lui umană ni se înfățișează precum un teribil amestec de hidos și sublim". (p. 25). Sublimul a fost revelat de către biografii compozitorului, chiar hiperbolizat uneori. Hidosul la fel, de astă dată de către comentatorii din tabăra adversă. Ceea ce-l deosebește pe Doru Popovici de predecesorii săi, exegeți ai creației wagneriene, este tocmai *obiectivitatea*, lipsa de patos în a scrie despre binele sau răul, despre frumosul sau urîtul ce s-au împletit în viața creatorului german. Încă odată Doru Popovici subliniază că „Nu încercăm să conturăm o biografie romanțată sau edulcorată, ci să punem în lumină numai *adevărul* (s.n.) cum se cristalizează el din *documente* (s.n.)". (p. 24).

În nici un caz, deci, *Magicianul de la Bayreuth* nu este o scriere biografică sui generis. Cel ce se apleacă asupra filelor cărții trebuie să știe *cine* a fost și ce a însemnat Richard Wagner pentru istoria muzicii universale. Cei ce cunosc, cei ce au vibrat la acordurile sale sublime, vor zîmbi cu îngăduință la excentricitățile de genul „cîinele și papagalul preferat" ale celui ce făcea alergie la altceva decît mătase. Cei care știu *cine* a fost și *ce* a însemnat Richard Wagner în istoria muzicii universale vor sesiza comentariul concentrat și esențializat și nu se vor mira că *Tetralogia* este tratată în doar patru pagini. În schimb, cititorii vor fi cu siguranță interesați de noi detalii asupra activității tînărului Richard Wagner în teatrul muzical, ca practician hiper-activ, ce s-a ridicat de la condiția de simplu corepetitor la aceea de șef de orchestră, de compozitor și de complex om de teatru preocupat de *tot* ce presupune realizarea integrală a unui spectacol de operă, de la cifrele de cost la ultimele finisări de lumini și umbre, totul, desigur, întru valorificarea deplină a cuvîntului și a sunetului. Lectorii vor fi impresionați și uimiți aflînd din cartea lui Doru Popovici că Richard Wagner a fost un dirijor de excepție, că după plecarea sa din fruntea orchestrei din Dresda instrumentiștii au cerut noului dirijor „să păstreze *tempo*-urile wagneriene" (p. 57). De fapt, Richard Wagner a dirijat de-a lungul întregii sale activități nenumărate concerte, acestea „excelînd în ceea ce privește acuratețea și precizia ritmică". ..Prin mișcări lente parcă narcotiza publicul. Devenise ceea ce presa elvețiană numea *un vrăjitor al publicului"*, (p. 78). Iar marea dragoste a Mathildei Wesendonck pentru Richard Wagner pare a se fi declanșat în urma unei magistrale interpretări pe care *dirijorul* Wagner a dat-o *Simfoniei a VIII-a* de Beethoven. (p. 78)

Baudelaire, Berlioz, Brahms, Hanslick, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Nietzsche, Meyerbeer... relațiile lui Richard Wagner cu marile nume ale timpului său, relații atît de încordate datorită firii sale impulsive și necontrolate, apoi povestea Minnei, a Mathildei, a lui Judith Gauthier-Mendès — relații pline de poezie dar și de mare scandal — și în sfîrșit, „Oribilele neadevăruri ce au ieșit de sub pana Cosimei (Liszt) Bűlow, devenită apoi doamna Richard Wagner, care a falsificat multe documente wagneriene în favoarea ei, mai cu seamă rîndurile celebrului jurnal *Mein Leben* ce i-a fost dictat" (p. 91)... Întreaga viață a compozitorului german se dezvăluie cititorului în amănunte puțin date publicității, amănunte nu prea măgulitoare pentru „gigantul" de la Bayreuth, care se dovedește a fi fost, totuși, și el, un simplu... om supus greșelilor grave ca înșelătoria sau vanitatea. Dacă e important sau nu ca cel cucerit de muzica lui Mozart să știe că cel admirat a fost un „mare cartofor" ?! Dacă e important ca cel ce vibrează în acordurile lui *Tristan* să știe cît de egoist și de... meschin a fost cel ce a scos de sub pana sa aceste sonorități ?! Părerile diferă. Desigur, adevărul istoric nu poate fi schimbat. Personal însă, optez pentru o deplină indiferență față de *aceste* adevăruri, admițînd astăzi, fără nici o remușcare, primatul valoric al creației față de valoarea... morală a autorului. Aceasta este și poziția lui Doru Popovici care, nu o dată, se arată a fi un pasionat wagnerian, compozitorul de azi găsind în muzica celui de ieri multe idei în stare latentă ce au fost ulterior valorificate. Astfel, Doru Popovici vede în *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* „un tratat fundamental de muzică modernă" (p. 184). Prin *Tristan* compozitorul îl plasează pe Richard Wagner în centrul unui posibil „triumvirat cromatic" al artei sonore : Gesualdo—Wagner—Schönberg (p. 90) ; Doru Popovici merge chiar mai departe decît predecesorii săi, semnalînd în paginile wagneriene prezența eterofoniilor atît de actuale încă și astăzi ca tehnică de compoziție. Și tot Richard Wagner este pentru Doru Popovici „un impresionist **avant la lettre**" (p. 134). *Incontestabil* amplul eseu — sau „carte de însemnări" după cum o numește autorul, cartea *Magicianul de la Bayreuth* are certă valoare de document. Dacă ar fi să ne gîndim doar la numeroasele pagini de corespondență sau marile fragmente din *Mein Leben* — Viața mea — ce apar în acest volum pentru prima oară traduse în românește. Astfel cititorul român pasionat de istoria muzicii va fi, sîntem siguri, mulțumit de lectura acestui volum care, pe fiecare pagină aproape are o nouă informație despre viața și creația (mai ales *cînd* și *cum*) marelui creator care a fost Richard Wagner.

Cristina SÂRBU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În luna noiembrie a anului trecut s-au desfășurat în Olanda „Zilele muzicii românești" (Roemeense Muziekdagen), organizate de Fundația Gaudeamus în cadrul schimburilor culturale între cele două țări. Cu acest prilej, au avut loc în orașele Amsterdam și Rotterdam concerte de muzică românească contemporană. „Succesul a fost deplin" — ne spune compozitorul Ulpiu Vlad, directorul Editurii Muzicale, care a participat ca reprezentant al Uniunii compozitorilor din R.S.R. „Pianistul Andrei Tănăsescu a impresionat prin capacitatea de a releva sensurile stilistice ale unor lucrări semnate de Theodor Grigoriu *(Columna modală)*, Octavian Nemescu *(Sonata-fugă)*, Adrian Iorgulescu *(Patru inscripții sonore)*, Liviu Dănceanu *(Rocada lui Ianus)* ca și ale propriei *Sinate nr. 2*. La rîndul său, cvartetul „Musica Nova" a impus prin tehnica de ansamblu, prin ținuta artistică elevată, prin maniera elaborată în care a fost redat *Cvartetul nr. 2* de Corneliu Dan Georgescu și *Cvartetul nr. 1 „Flori pentru pace"* de Ulpiu Vlad.

Imaginea asupra școlii românești de compoziție a fost reliefată și prin conferința „Muzica românească azi" susținută de Ulpiu Vlad, pe care acesta a ilustrat-o cu lucrări de George Enescu, Zeno Vancea, Whilhem Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Nyriam Marbe. Ideile expuse cu privire la fenomenul componistic românesc modern și contemporan au avut ca punct de plecare eseul Elenei Zottoviceanu intitulat *George Enescu și muzica românească contemporană*. Publicul a manifestat un interes deosebit față de problematica creației noastre, apreciindu-i originalitatea în peisajul muzicii universale.

Organizarea unei expoziții de disc a sporit interesul pentru aceste manifestări a căror importanță a fost marcată și de prezența ambasadorului R. S. România în Olanda, Constantin Stătescu și a altor membri ai Ambasadei Române. Din partea țării gazdă au participat printre alte personalități și compozitorii Ton de Leeuw și Rob du Bois.

M. R.

★

În contextul numeroaselor manifestări cultural-artistice prilejuite de Anul Internațional al Tineretului, corul „Napoca" al Comitetului județean U.T.C. Cluj, dirijat de prof. Marius Cuteanu a avut un util schimb de experiență cu corul tineretului din Neuruppin (R.D.G.) al cărui dirijor este prof. Hans Peter Schurtz. Astfel, în turneul întreprins de corul tineretului clujean în Germania Democrată, s-au prezentat, la Neurupin și la Dresda creații și prelucrări corale ale unor compozitori români ca : Aurel Ivășcanu, Teodor Teodorescu, Ilarion Cocișiu, Francisc Hubic, George Danga, Dariu Pop, D.G. Kiriac, George Dima, Augustin Bena, Teofil Coste, Tudor Jarda și Marius Cuteanu, alături de lucrări ale compozitorilor germani Daniel Friederici și Hans Leo Hassler. Corul tinerilor germani, întorcînd vizita, au prezentat două concerte în Cluj-Napoca, unul la sala de studio a Conservatorului de Muzică „George Dima", iar al doilea la Clubul întreprinderii Tehnofrig, în fața tinerilor muncitori, evoluții artistice meritorii, în cadrul cărora au fost interpretate lucrări corale de : Johann Sebastian Bach, Georg Friederich Häendel, Hans Leo Hassler, Orlando di Laso, Felix Mendelssohn Bartholdy, Heinrich Schültz, Carl Maria von Weber, Horst Irrgang, Lothar Voigtländer, William Dawson, Tamila Awetisian, Gunther Erdmann, Ferdinand Möhring, Gerd Domhardt, Rudolf Lukovski, oferind o frumoasă și autentică redare a cîntecului *Lino, Leano* de Nicolae Ursu.

Atît formația românească în Germania prietenă, cît și formația germană pe meleaguri românești, s-au bucurat de primiri calde în fața publicului, fiind răsplătite cu îndelungi aplauze. Merită sublinat faptul că, pe lîngă succesele artistice obținute cu repertorii reprezentative, judicios selecționate din literatura muzicii corale, tinerii români și germani au avut posibiltatea să viziteze numeroase localități turistice, o seamă de obiective culturale, muzee și expoziții familiarizîndu-se cu frumusețile naturale din cele două țări, ducînd cu ei amintiri minunate despre peisajul și bogățiile naturale, despre hărnicia și ospitalitatea oamenilor angajați cu abnegație în construirea socialismului, despre bogata spiritualitate creată ca un adevărat corolar al geniului uman de pretutindeni.

Schimburile dintre cele două formații corale rămîn mărturie a nelimitatelor posibilități de întărire a solidarității interumane, tinerii fiind chezașii de mîine ai păcii și armoniei între popoare.

Virgil MEDAN

DISTINCȚII

Compozitorul Șerban Nichifor a obținut Mențiunea de onoare la Concursul Internațional „Valentino Bucchi" de la Roma cu lucrarea *Carnyx* pentru clarinet solo. Din juriul internațional au făcut parte. T. Loevendie, F. Corcoran, L. Chailly, J. Talarczyk, K. Aho, A. Paccagnini, J. Soproni.

Tînăra soprană Ruxandra Vodă, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", clasa profesoarei Georgeta Stoleriu, a fost laureata, în cursul anului trecut, a două prestigioase concursuri internaționale : „Toti dal Monte" (Treviso — Italia), unde a obținut o bursă de studii și „Francisco Vinas" (Barcelona). Juriul acesteia din urmă i-a acordat Ruxandrei Vodă premiul extraordinar „Il barbiere di Seviglia" pentru interpretarea rolului Bertei din opera cu același nume. Tot în cursul anului 1985, ea a participat alături de alți interpreți români la cea de-a 35-a ediție a Întîlnirilor internaționale de la Bayreuth, destinate tineretului.

M.R.

O orchestră simfonică a lumii

Prima orchestră simfonică a lumii a susținut un concert la Stockholm la 8 decembrie 1985 sub egida UNESCO. În program : *Simfonia a VIII-a* de Anton Bruckner. Scopul acestei manifestări a fost de a dezvolta între oameni relații de prietenie, de a întări și afirma fraternitatea mondială în momentul în care s-au sărbătorit 40 de ani de la înființarea Organizației Națiunilor Unite. Concertul a precedat cu două zile decernarea premiului Nobel (10 decembrie 1985) și a avut înscris pe afiș titlul „Muzica și Pacea" fiind oferit ca omagiu *in memoriam* pentru Alfred Nobel și fundația sa.

Orchestra s-a alcătuit într-un mod original, prin tragere la sorți. Membrii orchestrei au fost șefii de partidă la cele mai bune orchestre simfonice din lume. Astfel, au ajuns să facă parte din prima orchestră simfonică a lumii și instrumentiștii români George Dima (șeful partidei de vioara a II-a de la Filarmonica „G. Enescu" din București) ,Mircea Nădejde (șeful partidei de violă de la Orchestra Radio din București) și Jacob Dula (șeful partidei de violoncel de la Filarmonica din Cluj-Napoca). Dirijorul orchestrei a fost italianul Carlo Maria Giulini, iar din comitetul de onoare al manifestării au făcut parte Maurice Béjart, Henri Dutilleux, Herbert von Karajan, Jessye Norman și Ravi Shankar. Toate încasările concertului au fost destinate ajutorării copiilor din țările subdezvoltate.

Activitatea Orchestrei Simfonice a Lumii va continua cu cite un concert anual. Acceptînd cel mult patru instrumentiști dintr-o țară, de la an la an Orchestra va alătura alți muzicieni sosiți de pe cele șase continente. Numărul membrilor acestei orchestre, este practic, nelimitat. Astfel, cu ajutorul limbajului universal al muzicii se vor strînge și mai mult relațiile de prietenie dintre toate popoarele lumii.

Cristina SÂRBU

Festivalul muzical „Toamna Varșoviană"

Festivalul muzical „Toamna Varșoviană", la cea de a douăzecișiopta ediție, este o manifestare de prestigiu și tradiție pentru muzica contemporană. În fiecare an participă numeroși invitați, compozitori și interpreți din întreaga lume, festivalul fiind nu numai o galerie de prezentare a celor mai noi realizări dar și un laborator de creație pentru prospectarea tendințelor evoluției gîndirii muzicale.

Augustyn Bloch, președintele Comitetului repertorial al Festivalului spunea într-un interviu : „Facem tot posibilul să urmăm idealul fondatorilor Festivalului — Tadeusz Baird și Kazimierz Serocki — și să prezentăm publicului polonez muzica creată acum în lume".

Compozitorii, interpreții și muzicologii invitați au dezbătut cîteva teme ale muzicii contemporane în cadrul unor mese rotunde cu următoarea tematică : „Probleme ale interpretării muzicii noi", „Tradiție și inovație în muzica contemporană" și „Noi modalități de notare a muzicii actuale". Fiecare interlocutor și-a argumentat afirmațiile cu exemple concrete din creația compozitorilor din țara sa, astfel îmbogățindu-se imaginea de ansamblu asupra fenomenului muzical contemporan.

În timpul celor nouă zile ale festivalului au avut loc 23 de concerte prezentîndu-se 104 lucrări dintre care 12 în premieră mondială. Paleta stilistică a pieselor incluse în program a fost foarte variată fiecare compozitor conturîndu-și un anumit profil, un anumit traseu evolutiv.

În acest labirint al tendințelor de structurare a discursului muzical cîteva s-au impus și anume : realizarea unor sonorități apropiate celor electronice cu instrumente „clasice" — corzi, lemne, alămuri și vocea umană, și formula inversă, plecînd de la conglomeratul pur electronic și tinzînd către o apropiere de sunetul emis de instrumentul „clasic" ; abordarea unor structuri tono-modale ce generează ceilalți parametrii ai construcției pieselor (formă, dinamică, agogică și timbru) ; renunțarea la efectele dobîndite prin intermediul unor modalități extramuzicale (percutări ale instrumentelor, „prepararea" pianului) și la teatrul instrumental ; obținerea unor sonorități originale rezultate din combinarea unor timbruri naturale — pian, vioară și corn (Trio Ligeti) sau oboi, violoncel și pian (Trio Aulos) ; reevaluarea instrumentelor de percuție neacordabile ce capătă noi valențe fiind tratate în textul muzical ca instrumente ce pot creea prin ele însele linii melodice (Ansamblul Jan Williams). Cîteva lucrări aparținînd unor autori consacrați sau debutanți au reținut atenția fiind edificatoare pentru noile forme de înveșmîntare a arhitecturilor sonore.

Jerzy Maksymiuk

Piesa *SHAAR* pentru orchestra de coarde amplă de Iannis Xenakis, interpretată de BBC — Scottish Orchestra sub bagheta lui Jerzy Maksymiuk, a reunit două laturi interesante ale discursului muzical — preocuparea pentru sonoritatea globală apropiată de

cea electronică și pentru structura interiară (întreaga desfășurare sonoră avînd la bază un mod de RE alcătuit din secunde mari și mici ce cuprind întregul ambitus al instrumentelor orchestrei).

O seară deosebită a fost aceea prezentată de Ansamblul de muzică contemporană „InterContemporain" condus de dirijorul Arthuro Tamayo. Preocupările cele mai importante ale institutului IRCAM, sub al cărui patronaj este ansamblul, se referă la perfecționarea posibilităților echipamentului electronic de compunerea sunetelor pentru a „imita" sonoritatea instrumentelor tradiționale și combinarea celor două timbruri (natural — electronic). Sunetele electronice înregistrate pe bandă magnetică, erau, în cazul lucrărilor audiate, rezultatul unor calcule matematice rafinate. În cele patru piese prezentate de ansamblu, Aleksander Lason — *Muzică de cameră nr. 3* — pentru cvintet, percuție și pian, Gilbert Amy — *Variațiune adăugată* — pentru orchestră de cameră, Tristan Murail — *Dezintegrări* — pentru 17 instrumente și York Höller — *Rezonanțe* — pentru orchestră, compozitorii au folosit benzi magnetice computerizate și spațializate sonor lăsînd să se întrezărească perspectiva obținerii unor sunete electronice inconfundabile cu cele naturale.

Această ediție a festivalului a fost dedicată lui György Ligeti pentru împlinirea vîrstei de 60 de ani. Programul concertelor a inclus cele mai reprezentative lucrări din creația compozitorului, unele dintre ele dedicate publicului polonez au fost audiate în premieră mondială — *Taste blocate* și *Toamna la Varșovia* interpretate de talentatul pianist Volker Banfield, fondatorul „Trioului Ligeti" și *Trei Fantezii* pe versurile lui F. Hölderlin pentru 16 voci mixte fiind tălmăcite de Corul Radiodifuziunii din Stuttgart.

Un loc aparte l-a ocupat muzica compozitorilor țării gazdă. În afara unor personalități precum W. Lutoslawski, N. Gorecki, Z. Krauze, A. Bloch, K, Meyer (președintele Uniunii Compozitorilor), tînăra generație s-a remarcat prin talent, originalitate, măiestrie, diversitate creatoare și inovație în domeniul limbajului muzical. Aș aminti prezența lui Rafael Augustyn — *Paralele vieții* — cinci piese de poeți englezi și americani din sec. XIX și XX pentru soprană și orchestră, Pawel Szymansky — cu un impresionant *Poem* coral, Pawel Buczinsky — *Trei peisaje de toamnă* — un cvintet pentru suflători dedicat cvintetului danez „Da Camera" și Ryszard Szeremeta — *Amphora* — pentru clarinet bas și bandă magnetică.

Formațiile și interpreții, gazde și invitați la festival au impresionat prin nivelul excepțional al cunoașterii, înțelegerii și interpretării partiturilor contemporane. Publicul polonez a aplaudat cu căldură Orchestra Filarmonicii de Stat — Varșovia, BBC — Scottish Orchestra, Ansamblul Jan Williams, Trio Ligeti și Aulos, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Ljubljana, Corul Radioteleviziunii din Stuttgart, pe dirijorul Jerzy Maksymiuk, basclarinetistul Harry Spärnay, Ansamblul „InterContemporain" și pianistul Volker Banfield. Fiecare ediție a Festivalului muzical „Toamna Varșoviană" reprezintă pentru toți participanții o amplă confruntare de idei, curente estetice, tendințe ce se desfășoară în planul problematicii fenomenului muzical contemporan.

Irina HASNAȘ

Festivalul de la Tanglewood

Vara, pe întinsul teritoriu al S.U.A., se desfășoară o seamă de festivaluri muzicale cu profiluri diferite, dar și cu dimensiuni diferite ca durată și importanță artistică. Se numără, printre ele, festivalurile de la Saratoga (în statul New York, cu Orchestra simfonică din Philadelphia), Purchase (tot în New York), Aspen (în Colorado), Santa Fe (în New Mexico), Marlboro (în Vermont), Cabrillo (în California), Meadowbrook (în Pennsylvania), dar cele mai importante ca prestigiu și amploare sînt fără îndoială cele de la Ravinia (în Illinois, cu Orchestra simfonică din Chicago) și Tanglewood (în Massachusetts, cu Orchestra simfonică din Boston), acesta din urmă fiind totodată și festivalul cu cea mai îndelungată tradiție : a împlinit în 1985 respectabila vîrstă de 48 de ani.

Emblema permanentă a festivalului

Istoria festivalului a început la 5 august 1937, cînd Orchestra simfonică din Boston — capitala statului Massachusetts — s-a deplasat în orașul Lenox, din extremitatea vestică a statului, pentru a susține, sub bagheta directorului ei Serge Koussevitzky, un concert simfonic cu program exclusiv Beethoven într-un cort așezat în mijlocul pitorescului domeniu Tanglewood, de circa 500 de hectare, cu numeroase pajiști, lunci și alei străjuite de copaci. Cadrul în care se desfășura concertul era acela al unui festival inițiat de un grup de melomani din districtul Berkshire, de unde și numele de *Berkshire Symphony Festival*. O furtună puternică, izbucnită în timpul concertului Wagner imediat următor al orchestrei, a determinat întreruperea programului. Atunci, una din inițiatoarele festivalului a avut ideea de a apela la publicul prezent în vastul cort, propunîndu-i să contribuie la strîngerea unui fond destinat realizării unei construcții permanente, în care asistența să poată asculta muzica la adăpostul oricăror intemperii estivale. Suma strînsă în acest mod n-a acoperit însă devizul corespunzător ridicării unei săli de concerte propriu-zise. Organizatorii s-au limitat, în consecință, la construirea a ceea ce, din 1938 încoace, se numește *The Shed*, adică *Șopronul*. Este, într-adevăr, un imens șopron, deschis în trei părți spre pajiștile domeniului și închis într-o singură parte, rezervată ansamblului simfonic care concertează. Sub acoperișul solid al acestui șopron cu 4000 de locuri și-au făcut cuibul numeroase păsărele, care vin și pleacă în timpul concertelor, adăugînd veselul lor ciripit sonorităților orchestrei. Dar publicul festivalului nu se limitează la cei 4000 de fe-

riciți posesori ai biletelor care le dau dreptul să ocupe un fotoliu în șopron. Separat, pe pajiștea din jurul șopronului se adună o numeroasă asistență — apreciată la încă vreo 5 000 — 6 000 de persoane venite cu pleduri, cu scaune și mese pliante, cu cărucioare pentru copii, cu sacoșe și coșuri doldora de mîncare și băutură —, care se așează la un „picnic" la iarbă verde, ascultînd totdată muzica în audiție directă prin laturile deschise ale șopronului, dar și — în părțile mai îndepărtate ale pajiștei — cu ajutorul unor difuzoare. Nu este așa dar de mirare dacă în cursul celor 10 săptămîni, de la finele lui iunie pînă la începutul lui septembrie, cît durează festivalul, concertele de la Tanglewood atrag un public evaluat la circa 300.000 de persoane, care asistă la cele 30 de concerte ale Orchestrei simfonice din Boston. Dar 30 de concerte în 10 săptămîni înseamnă 3 concerte pe săptămînă, susținute întotdeauna în serile de vineri, sîmbătă și duminică, în timp ce repetițiile au loc în zilele de marți, miercuri, și joi (lunea fiind zi liberă) — cu o repetiție suplimentară publică sîmbătă dimineața pentru concertul de duminică —, timp în care se pregătesc *trei programe diferite,* cu soliști diferiți și adeseori cu dirijori diferiți. Este posibil să se asigure, în aceste condiții, nivelul de prestigios festival internațional tuturor celor 30 de manifestări ? Da, pentru că — înainte de toate — membrii Orchestrei din Boston sînt cu toții instrumentiști de un înalt profesionalism, capabili să asimileze un text muzical „a prima vista" și cunoscători în profunzime ai partiturilor marelui repertoriu curent. În plus, se reiau la Tanglewood unele creații simfonice sau vocal-simfonice interpretate în stagiunea de iarnă precedentă la Boston, care nu mai necesită așadar decît o sumară reîmprospătare În fine, anumite lucrări vocal-simfonice de ample proporții — cum au fost, în vara 1985 *Matthäus—Passion* de Bach și *Messiah* de Handel — se prezintă de două ori în seri consecutive, cîștigîndu-se astfel o zi de repetiție în plus.

La festivalul din 1985, dirijorul japonez Seiji Ozawa — actualul director muzical al orchestrei, funcție pe care o îndeplinește din 1973 ca al 13-lea director de la fondarea ansamblului în 1881 — a condus o treime din numărul total al concertelor, celelalte programe fiind dirijate de Kurt Masur (care ocupă funcția de dirijor oaspete permanent) — (4), André Prévin (2), Christopher Hogwood (2), Michael Tilson Thomas (2), Charles Dutoit (2), Leonard Slatkin (2), Leonard Bernstein (1), Raymond Leppard (1), Adam Fischer (1), Kent Nagano (1) și de noua „stea" pe firmamentul artei dirijorale internaționale, tînărul finlandez Esa-Pekka Salonen, în vîrstă de 28 de ani, de pe acum dirijor oaspete permanent al orchestrei Philharmonia din Londra (1). Ca soliști au apărut, între alții, pianiștii André Watts, Peter Serkin, Alicia de Larrocha, Horácio Gutierrez, Emanuel Ax, András Schiff, violoniștii Itzhak Perlman, Shlomo Mintz, Yuzuko Horigome, Cho-Liang-Liu, violonceliștii Lynn Harell și Yo-Yo-Ma, cîntăreții Tatiana Troyanos, Kiri Te Kanawa, Edith Mathis, Benjamin Luxon etc. Aproximativ 17 dintre acești soliști și dirijori au figurat și pe programul de la Ravinia — Chicago din aceeași vară, ceea ce presupune o coordonare a activității organizatorilor celor două mari festivaluri americane.

Lucrările interpretate în concerte au prezentat un larg evantai repertorial. În afara celor două mari lucrări vocal-simfonice de Bach și Händel mai înainte amintite, muzica barocului a fost prezentă prin opusuri de Vivaldi și Telemann, clasicismul prin Haydn, Mozart (cu un program integral dirijat de Masur), Beethoven (cu două programe integrale Ozawa), romantismul prin Berlioz (program integral Dutoit), Brahms (program integral Bernstein), Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Ceaikovski, Mahler, secolul XX prin Stravinski, Ravel, Prokofiev, Șostakovici, Bartók, Kodály, Janacek, Orff, Gershwin, Takemitsu, Poulenc, prin lucrările a trei compozitori americani sărbătoriți cu ocazia împlinirii în 1985 a 85 (Aaron Copland), respectiv 75 (William Schuman) și 60 (Gunther Schuller) de ani de la naștere etc.

Personal am avut prilejul să asist la două concerte, primul dirijat de Seiji Ozawa, al doilea de Leonard Slatkin. Ambele mi-au confirmat impresia dobîndită anterior prin audiții radiofonice sau de pe discuri, că orchestra din Boston este una din cele mai „cultivate" formații simfonice americane, pe bună dreptate celebră pentru sunetul ei cald, omogen, pentru frumusețea și rafinamentul cîntului, pentru sonoritatea luxuriantă a coardelor și inimitabilele sale alămuri. Concertul lui Ozawa a debutat cu o interpretare solidă, clar construită, scrupulos atașată indicațiilor partiturii, a *Simfoniei a II-a „Renana'* de Schumann, industrînd în chip convingător reveriile, dar și elanurile schumanniene, mai puțin neliniștea patetică ce se ghicește „printre rînduri'. Culminația realizării orchestrale și dirijorale a fost însă atinsă cu *Alborada del gracioso* de Ravel ,într-o execuție apropiată de idealul perfecțiunii, cu o uimitoare acuitate a alchimiei timbrale, un stil percutant, o înfățișare clară a temei bufonului și a serenadei întrerupte voluntar printr-o ritmică ezitantă și calculată, totul subsumat unei ironii precis subliniate și dozate. Solista serii a fost marea soprană engleză (de origine neo-zeelandeză) Kiri Te Kanawa, aflată astăz printre vedetele de primă mărime ale scenelor internaționale de operă. Interpretarea celor două arii ale Contesei din *Nunta lui Figaro* — de altfel bine cunoscută publicului românesc din filmul operei (în regia lui Jean-Pierre Ponnelle, cu Karl Bőhm la pupitru) prezentat de Televiziunea noastră — a fost entuziasmantă prin calitatea incomparabilă a timbrului, siguranța gustului muzical, simțul exact al stilului, puritatea legato-urilor. Dar Kiri Te Kanawa nu s-a limitat la cele două pagini mozartiene, ci a mai inclus în program o selecție de 7 *Cîntece din Auvergne* din cele 30 culese de Joseph Canteloube (1879—1957) în regiunea sa natală, cărora compozitorul le-a adăugat o orchestrație viu colorată, păstrînd textul în dialectul local „auvergnat". De altfel, Kiri Te Kanawa este o consecventă propagatoare a cîntecelor lui Canteloube, pe care le-a înregistrat pe disc și cărora le asigură o interpretare plină de căldură, uneori cu o fermecătoare notă de naivitate, alteori cu o suculentă notă de umor.

Leonard Slatkin, dirijorul celuilalt concert pe care l-am putut urmări, este astăzi cotat printre numele consacrate ale maeștrilor baghetei. Director al Orchestrei simfonice din Saint Louis (Missouri) și dirijor oaspete principal al Orchestrei simfonice din Minnesota, el este solicitat de numeroase mari orchestre simfonice americane și europene, pentru a dirija un repertoriu cu „ambitus" larg, în care se poate totuși întrezări o propensiune pentru muzica secolului XX. Este ceea ce a caracterizat și programul său de la Tanglewood, care a cuprins — între altele — suita *Capriol* a englezului Peter Warlock și *Commedia* a americanului William Bolcom, profesor de compoziție la Universitatea din Ann Arbor (Michigan). Cea dintîi, pentru orchestră de coarde, se înfățișează ca o suită în stil preclasic, cu dansuri de epocă, al căror iz contemporan rezultă din unele îndrăzneli armonice ; cea de-a doua vădește un compozitor inventiv în orchestrarea unor secvențe anunțate prin semnalele a doi corni așezați în cele două extremități laterale ale podiumului : melodii de largă desfășurare, interpretate de o formație de coarde plasată în culise, sînt întrerupte de intervențiile viguroase, uneori brutale, ale orchestrei din scenă, cu alămuri și percuție, producînd efecte savuroase, care justifică titlul. În restul programului am ascultat două lucrări de

Haydn, *Concertul de violoncel în Do major* (solist Jules Eskin, prim violoncelist al orchestrei, desigur un excelent conducător de atac al grupei sale și — după cît se pare — și un distins interpret de muzică de cameră, dar pentru o prestație solistică — și încă în contextul unui asemenea cadru pretențios — se cere o sonoritate mai viguroasă și un temperament mai impetuos) și *Simfonia nr. 103 în Mi bemol major „cu tremolo de timpani"* (parcursă cu suplețe și grație chiar și în părțile rapide, virtuți esențiale în această lucrare). Leonard Slatkin, pe care l-am urmărit și la repetiție, este un profesionist încercat, care știe să lucreze operativ cu orchestra, folosind un limbaj concis și o gestică explicită.

Dar Tanglewood nu se rezumă la festivalul anual de 10 săptămîni din șopronul înconjurat de pajiști, ci mai înseamnă și o prestigioasă instituție de învățămînt muzical superior estival, denumită inițial *Berkshire Music Center*, iar din 1984 *Tanglewood Music Center* (prescurtat TMC). Creat în 1940 de către Orchestra simfonică din Boston la inițiativa lui Serge Koussevitzky, TMC oferă posibilitatea specializării pentru tineri muzicieni de diferite profiluri — instrumentiști, cîntăreți, dirijori, compozitori —, care lucrează aici sub îndrumarea șefilor de compartimente respective ale orchestrei bostoniene, a unora din dirijorii programați în festival, a directorului de studii (pînă în 1984 compozitorul Gunther Schuller, de atunci încoace pianistul Leon Fleisher), a altor artiști și pedagogi de renume. Ceea ce se urmărește la TMC nu este atît tehnica individuală a interpretării — care se presupune însușită de la dascălii curenți ai participanților —, cît mai degrabă obișnuința (și plăcerea) de a face muzică în colectiv, în cadrul unor ansambluri de diferite dimensiuni, de la mici formații camerale pînă la orchestra simfonică. De altfel, orchestra simfonică a TMC a susținut, în paralel cu programul festivalului, un ciclu de 6 concerte (dintre care trei conduse de dirijori cursanți, iar celelalte — respectiv — de Ozawa, Masur și Bernstein) în sala special construită în acest scop, care a mai găzduit și alte 4 concerte ale orchestrei de elevi de la *School of Arts* de pe lîngă Universitatea din Boston. În plus, mai au loc într-o altă sală, de mai reduse dimensiuni, recitaluri și concerte camerale — instrumentale și vocale — ale cursanților. Tuturor acestora li s-a adăugat în vara 1985 un festival de 7 zile dedicat muzicii secolului XX, cu profil predominant cameral, programînd lucrări de Alban Berg, Boulez, Ligeti, Sessions, Crumb, Șostakovici etc. iar la încheierea cursurilor a avut loc un concert de gală susținut de orchestrele reunite ale lui Boston Symphony și TMC, culminînd în final cu uvertura *1812* de Ceaikovski.

Astăzi, TMC este considerat ca un fel de academie muzicală estivală de perfecționare, care oferă, în timpul celor 8 săptămîni de activitate, posibilitatea unui studiu extrem de profitabil sub îndrumarea unor artiști de mare prestigiu și experiență. Pentru dirijori, există anual stimulentul premiului „Koussevitzky", constînd dintr-o bursă de studii pe lîngă o mare orchestră americană sau europeană. Din absolvenții acestor cursuri s-au recrutat nu numai 20% dintre instrumentiștii marilor orchestre simfonice americane, ci și personalități de prim plan ale vieții muzicale internaționale, printre care dirijorii Leonard Bernstein (cursant în 1940 și apoi asistent la cursurile lui Koussevitzky timp de doi ani), Claudio Abbado (premiul „Koussevitzky" în 1958), Seiji Ozawa (premiul „Koussevitzky" în 1960), Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Christoph von Dohnányi, cîntăreții Sherrill Milnes, Leontyne Price, Shirley Verrett, Phyllis Curtin și alții. Astăzi, programul de la TMC este urmărit de aproximativ 400 de cursanți, angrenați fie în orchestra simfonică a școlii, fie în diferite ansambluri camerale, fie în seminariile speciale de dirijat, canto și analiză muzicală. Sub toate aspectele, visul lui Koussevitzky a devenit realitate.

Edgar ELIAN

Itinerarii muzicale

La Klim, în casa lui Ceaikovski

Moscova. Sfîrșit de toamnă. Serile urmăresc în marea sală de concerte a Conservatorului din Moscova, manifestările unei noi ediții a Festivalului „Moskovskaia osen" — Seară de seară, alături de Corneliu Buescu și Corneliu Dan Georgescu, membri ai unei delegații a Uniunii Compozitorilor, ascult în primă audiție, zeci de lucrări din marea literatură simfonică sau camerală sovietică.

Într-o dimineață pornesc pe drumul Klim-ului căutînd amintirile lui Ceaikovski.

Mașina merge spre nord. Lăsăm pe dreapta drumul ce duce spre aeroportul Șeremetievo. Iată primele localități din jurul capitalei sovietice — Hinich, Zelenograd. Minunat este lacul de la Solnecinost. Curînd Klimul, și satele știute din cărțile despre Ceaikovski — Maidanovo, Frolovskoe...

Ziua de sfîrșit de toamnă este plină de farmece. Pădurile de mesteceni aduc în mine acordurile Simfoniei a V-a, copleșitoare partitură zămislită de compozitor în lungi plimbări prin aceste păduri. „Iubesc natura rusă mai mult decît oricare alta și peisajul rusesc de iarnă prezintă pentru mine un farmec ce nu poate fi comparat cu nimic —, scrie Ceaikovski Nadejdei von Meck... Aceasta nu mă împiedică însă cîtuși de puțin să iubesc și Elveția și Italia dar în alt fel... Ziua este minunată, însorită... Zăpada scînteiază și se topește încet... De la fereastra mea se deschide o vedere largă spre depărtări... Spațiu mult, respiri cu nesaț sub acest orizont pe care ochiul nu-l poate cuprinde".

Intru în teritoriul muzeului. Lăcașul este organizat ca muzeu de Boris Ceaikovski, încă în timpul vieții compozitorului. Fratele compozitorului (de altfel libretist al unora dintre operele lui Ceaikovski) a adunat și păstrat cu evlavie cărțile, scrisorile, toate obiectele personale ale muzicianului. Nimic nu s-a pierdut în anul 1893... Nimic nu s-a pierdut nici în toamna anului 1941 cînd trupele hitleriste au transformat casa în care a trăit Ceaikovski într-un garaj de motociclete. La declararea războiului, moștenitorii lui Ceaikovski au trimis toate documentele, toate obiectele muzeului în Ural, pe pămînturile natale ale compozitorului. Naziștii au părăsit locurile la începutul anului 1942. Casa va fi vizitată în același an, înaintea marii bătălii de pe Volga, de Anthony Eden și reprezentanții guvernului britanic vor fi zguduiți de barbaria cu care trupele germane au distrus un lăcaș de cultură muzicală. *Times* publica în acel timp un consistent articol pe această temă.

Casa lui Ceaikovski va fi în tot timpul războiului un loc de reculegere și fortificare sufletească. Înaintea zilei Victoriei documentele — unice documente într-o casă memorială prin forța autenticității lor — vor fi readuse la Klim. Muzeul se va deschide la 7 mai 1945 — ziua nașterii lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Cu smerenie trec prin camerele în care gîndea, compunea, scria, se odihnea, suferea cel ce a dăruit lumii *Patetica* şi uvertura fantezie *Romeo şi Julieta, Francesca da Rimini şi Dama de pică, Concertul pentru vioară* şi înaripatul *Concert în si bemol* pentru pian şi orchestră. Iată manuscrisele acestor lucrări... Iată cărţile pe care le citea seară de seară Ceaikovski... Hainele, scrisorile, portretele rudelor, prietenilor, obiectele de uz personal. Iată diploma de Doctor honoris causa a Universităţii din Cambridge, şi alte mărturii ale gloriei de care s-a bucurat, fiind cîntat sau dirijîndu-şi operele.

Cutreiera mereu marea lume, Piotri Ilici Ceaikovski, dar nicăieri nu se simţea ca în casa de la Klim.. Ce simplu descrie undeva Modest Ilici orarul zilnic al compozitorului... „Piotr Ceaikovski se scula între 7 şi 8 şi pînă la 10 era ocupat cu lectura serioasă — aici intrau lucrări filozofice, studiul limbilor străine... Pînă la prînz scria şi răspundea la scrisori... În ultimii ani de viaţă existau zile cînd răspundea pînă la 30 de scrisori... După prînz se plimba două ore în singurătate..., ore cînd nota într-un carnet sau pe petice de hîrtie teme, note... La 4 lua ceaiul. Citea ziarele. La 5 începea din nou lucrul. Tîrziu, începeau serate le muzicale. Veneau Laroche, Koskin, Taneev... Se cînta... Se citea cu glas tare din Gogol cel atît de iubit de Ceaikovski".

Casa muzeu este acum un real laborator de activitate muzicologică. 20 de cercetători studiază documentele, îndrumă sutele de oameni ce vin să asculte muzică de Ceaikovski, să înţeleagă opera marelui compozitor rus. Cercetătorii pregătesc acum volume de scrisori. Există în incinta muzeului şi o sală de concert. Zi de zi au loc manifestări. Marii artişti ai lumii ce sosesc la Moscova şi tinerii instrumentişti şi cîntăreţi sovietici, cîntă cu imensă bucurie în preajma „amintirilor" marelui compozitor.

Orele trec... Pădurea de mesteceni mă învăluie... „Cu cît te apropii mai mult de bătrîneţe, cu atît mai viu simţi plăcerea de pe urma contactului cu natura"... Înţeleg cît de mult datorează Ceaikovski acestui contact profund stabilit aici, la Klim, cu natura... Simfonia a V-a este mai mult ca oricînd în mine. Aici înţeleg graţiosul vals în care pătrunde neîndurătoarea taină a destinului, aici îi înţeleg neîndurarea, sfioşenia....

Iosif SAVA

•

GLOBUL MUZICAL

Cu 10 ani în urmă, la invitaţia lui Daniel Barenboim, dirijorul britanic Arthur Oldham a selecţionat fără dificultăţi 200 de corişti francezi pentru corul Orchestrei din Paris, pe care de atunci îl şi conduce. După părerea acestuia voci naturale bune există în Franţa, ca şi în alte ţări, doar că învăţămîntul vocal francez prezintă grave carenţe. Cîntăreţii francezi nu au o bună tehnică de respiraţie, nu ştiu să-şi acopere nuanţa metalică a vocii, se distrug cîntînd iraţional. Ceea ce îl fascinează pe Oldham în profesiunea lui este faptul că are în permanenţă de-a face cu voci de mare valoare şi în acelaşi timp descoperă mereu noi talente, ajutînd la formarea lor. Corul Orchestrei din Paris, cu o foarte bogată şi serioară activitate concertistică, este un cor de amatori — fapt care, după spusele dirijorului francez, oferă din partea cîntăreţilor un „surplus de suflet". Cîntăreţul amator, în opinia lui Oldham, dă tot ce are mai bun — şi nu rareori vocile pe care el, ca dirijor, le pune în valoare, relevă o bogată personalitate (fiindcă, spune el, magia muzicii tot dintr-o experienţă interioară vine...). Dar membrii acestui cor studiază în permanenţă, mulţi dintre ei sub îndrumarea unor pedagogi de mare experienţă din ţări cu o mai bună tradiţie vocală decît propria lor ţară.

În ceea ce priveşte formarea dirijorilor de cor în Franţa, situaţia i se pare încă şi mai dificilă. Condiţiile care s-ar pune oficial i se par inadmisibile lui Oldham — şi anume ca dirijorul să poată începe repetiţiile după 3 ore de studiu pe partitură (cînd i-ar trebui săptămîni, sau luni ca să asimileze o operă şi să fie în măsură a o dirija). Mai absurdă încă i se pare ideea ca un asemenea dirijor ar trebui să poată cînta el însuşi, ca să se impună. În afara unei dotări native complexe, o muncă neîncetată, în plan muzical şi psihologic, ca şi o activă apariţie în public, sînt, după părerea lui Arthur Oldham, condiţiile formării şi menţinerii unui dirijor.

•

Revista trimestrială a Centrului naţional de arte interpretative din Bombay a publicat recent un interviu cu Peter Brook pe marginea spectacolului acestuia după *Mahabharata*, pus în scenă la Avignon în peisajul anistoric al unei cariere de piatră. E interesantă mărturia marelui regizor despre modul în care, din variate sugestii, s-a cristalizat o idee ce părea o utopie. Pregătirea spectacolului, ce s-a realizat în vara lui 1985, în 3 serii consecutive (urmate de o „integrală"), a durat aproximativ 10 ani, iar costul fabulos al acestei întreprinderi a fost suportat de Ministerul Culturii din Franţa, care a avut încrederea să facă o asemenea investiţie deşi ţara era într-un moment de criză economică. Peter Brook a folosit o echipă internaţională de interpreţi (africani inclusiv), dornic de a evita ideea unei cópii, a tipului de „cultură de import", falsificată prin însăşi schimbarea ambianţei şi publicului de origine Deci totul trebuia re-creat, inclusiv muzica. Muzica indiană tradiţională funcţionează după un cod strict de improvizaţie. Spectacolul lui Peter Brook a folosit o echipă de muzicieni aparţinînd altor tradiţii, care, plantaţi în acest cod, îţi aduc sugestivele lor unghiuri de deviere. Compozitorul japonez Tôshi, care a studiat timp de un an muzica întregii Indii, a condus un grup de interpreţi la diferite instrumente de suflat, de percuţie şi cu corzi din toată zona răsăriteană a lumii, inclusiv la instrumente tradiţionale din Australia. Kin Menzer a învăţat să cînte la *nadaswaram* în Madras, fiind singurul interpret european la acest instrument. O muzică dulce de flaut reprezenta cîntarea lui Krishna — pe Krishna însuşi, cel ubicuu. Un sunet susţinut, ca o sirenă, însoţea săgeata lent ucigătoare a celuiaşi zeu. În anumite scene interpreţii, cu instrumentele lor, participă direct la acţiune, sporind prin mişcarea lor forţa de sugestie. În acest magnific mit al contradicţiilor, muzica a tins să capete o nouă identitate. „identitate reieşind din înţelegerea şi din reacţia la momentele de linişte".

*

Revista est-germană *Musik unde Gesellschaft* nr. 11 din 1985 este dedicată unei teme de o deosebită importanță în muzica actuală — *improvizația*, tratată cu seriozitate și metodă în cîteva eseuri semnate de Christian Kaden, Hermann Keller, Hartmut Grimm și Günter Philipp.

Se argumentează de la început că improvizația nu ar trebui considerată în contrast negativ față de compoziție, ca o eventuală formă inferioară a acesteia, ci mai degrabă ca un fond esențial al devenirii muzicale. Istoria muzicii (deci filogeneza) a început cu improvizația, iar dezvoltarea muzicală a unui individ (ontogeneza) tot cu improvizația începe.

După tradiția europeană numai operele scrise reprezintă Muzica, pe cînd tot restul ar fi niște forțe (muzicale) potrivnice, minore. („Ceea ce avea importanță, putea fi notat. Restul nu avea importanță"). Studiul unor tradiții îndepărtate, exotice și folclorice în acest secol începe să deschidă potențialități de expresie muzicală pe care creația europocentristă le exclusese și care îl apropie acum din nou pe om de adevărata lui natură. Așa cum se observă la copii, ori la manifestările muzicale ale unor triburi, improvizația îl implică pe interpret într-un chip mult mai adînc personal — îl implică, ideal vorbind, cu întreaga lui ființă. Chiar și din estetica (și practica) secolului 18 reiese că fantezia, fantazarea liberă (improvizația deci) încerca să fie manifestarea unei stări de spirit personale. Ca atare, un C. Ph. E. Bach recomanda exteriorizarea unor asemenea momente printr-o oarecare emfază, prin mimică și *emoție* transmisibilă auditoriului. În contrastele surprinzătoare ale fanteziilor lui J. S. Bach sau într-o piesă cum este Cvartetul de coarde nr. 33 al lui Haydn se remarcă o emancipare a subiectivității care apropie spiritul muzicii de ceea ce avea să se întîmple în romantism.

Improvizația are avantajul că șterge discrepanța dintre durata de creație și aceea de interpretare, confundindu-le. În acest fel, interpretarea, cu starea ei specifică de tensiune creatoare, poate descătușa forțe nebănuite. În actul manifestării muzicale improvizatorice se pot cuprinde și transformările ce apar în însăși acea irepetabilă clipă. Într-un fel, observă cercetătorii germani, îndărătul improvizației se ascunde nostalgia și utopia unei *participări* totale.

Din eseurile menționate reiese cu prisosință că improvizația — care etimologic se leagă de ideea de surprinzător, neașteptat, brusc — nu se deosebește net prin spontaneitatea ei de reflexivitatea compoziției scrise — fiindcă spontaneitatea și reflexivitatea țin de ambele posibilități ale creației muzicale. Dimpotrivă, se demonstrează că în culturile orale mai degrabă există tendința de a se ajunge la un înalt formalism al manifestării. În nici un caz variațiunile (în diverse culturi) elaborate după un cod strict de reguli *nu* sînt improvizație. Aleatorismul însuși — se arată într-o scurtă demonstrație — diferă de spiritul improvizației propriu-zise, cel dintîi lăsînd în libertate mult mai puțini factori determinanți, în vreme ce pentru improvizație se dau foarte puține indicații. Improvizația presupune alegere : poate fi *așa*, dar și *altfel*. Ea rămîne nedefinită, nedesăvîrșită, se autorelativizează în permanență, *idealul* — și nu slăbiciunea ei — este variabilitatea. Improvizația deci poate fi așa, dar și altfel — totuși *nu oricum* altfel ; ea se mișcă în cadrele unei anumite arii a performanței muzicale, arie stabilită prin elemente definitorii specifice. Detaliul este supus clipei, dar planul general se întrevede dincolo de întîmplarea momentului. Se poate exprima ideea de calcul al imprevizibilului. Din acestea reiese eventual un Weltanschauung : legea eternei curgeri, statornicia schimbării și transformarea celor eterne.

Se observă că dialogul „vocilor" implicate în improvizație nu este nici foarte rigid determinat, dar nici liber, el se petrece într-o sintaxă mereu deschisă. „A improviza nu înseamnă neapărat a cîștiga mai multă libertate, ci mai degrabă a dobîndi un alt fel de libertate, în continuă *devenire*". Improvizația trebuie să-și păstreze spontaneitatea în calculul alegerii și să urmărească realizarea unui întreg sonor congruent. Se observă totodată existența unor tipuri diverse de improvizație, după elementele cheie care intră în joc — mai existînd și posibilitatea îmbinării tipurilor ce corespund acestor elemente, luate ca invariante improvizatorice.

Günter Philipp, pianist și profesor de improvizație, el însuși șef al unui astfel de grup ne oferă un minuțios studiu privind felul în care se face în Germania Democrată pregătirea pentru acest tip de interpretare.(Ca bază de învățămînt, din 1978 în programa studiului de plan la licee improvizația a fost introdusă ca materie obligatorie). Se consideră că în acest fel dezvoltarea personalității unui interpret, cît și cunoștințele sale efective de muzică, sînt mult mai bine realizate. Se improvizează pe stilurile moștenite din istoria muzicii, propunîndu-se teme din toate timpurile, pînă în zilele noastre (se ajunge și la minimalism, de exemplu). Se stimulează improvizația cu totul liberă, ateniatică. Fiindcă unii elevi sînt prin firea lor inhibați, se urmărește atent integrarea lor în acest fel de participare creatoare la muzică. Fie că se improvizează de unul singur sau într-un dialog mai mult sau mai puțin amplu, cu sau fără bandă magnetică, se urmărește la secvențele concepute în „totală libertate" ca muzica să cunoască o dezvoltare organică din propriile ei premise, să ocolească senzația de amorf și de plictiseală — îmbinînd spontaneitatea cu știința. Își propun să ajungă la eludarea clișeelor și a unor manifestări neangajate, superficiale, automatisme — ceea ce, accentuează G. Philipp, nu exclude apariția unor eventuale reminiscențe într-un cîmp emoțional și semnificativ deosebit. Iar profesorul — sau conducătorul formației — nu *impune*, ci stimulează, atrage atenția asupra incongruențelor de ansamblu cînd e cazul, sau observă realizarea defectuoasă a unor intenții. Principalul este implicarea sensibilității, inteligenței și reactivității personale.

Ceea ce se desprinde ca o concluzie a paginilor de comentariu cuprinse în revista germană, este că improvizația se bazează pe cultură și este generatoare de cultură.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

REMUS GEORGESCU

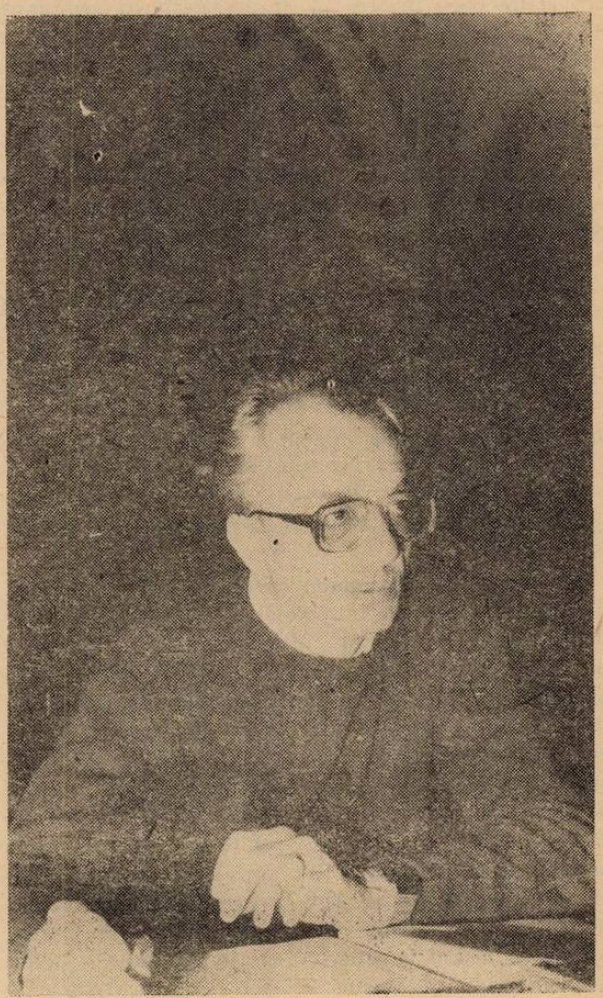
PORTRAIT

Doru MURGU

Tout à la fois chef d'orchestre d'élite, avec d'impressionnantes disponibilités pour une sphère stylistique bien vaste, et compositeur, Remus Georgescu se révèle comme l'une des figures les plus intéressantes de la vie musicale roumaine actuelle, jouissant par ailleurs d'une notoriété reconnue dans son pays autant qu'à l'étranger.

Né à Timişoara, il suit les cours du Conservatoire de Bucarest, se formant dans le climat de la génération d'enseignants de Mihail Jora, Marţian Negrea, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, George Georgescu etc. Encore élève, Remus Georgescu impressionnait ses camarades par l'aisance de ses improvisations au piano et par sa facilité de suivre simultanément les deux classes — de pointe — du conservatoire, la composition et la direction d'orchestre.

Promu chargé de recherche à l'Institut de Folklore de Bucarest, il y passe une année en donnant des études sur l'intonation, la rythmique et les modes populaires. Tout en s'occupant des rituels — dont il dresse un considérable nombre de fiches systématiques —, son penchant pour la composition lui fait réaliser deux arrangements choraux polyphoniques de chansons populaires recueillies par Belá Bartók dans le pays de Bihor. Par la suite, le mirage de la baguette l'emportant, il est nommé — dès l'obtention de son diplôme du Conservatoire — chef d'orchestre du premier Théâtre Musical de Constanţa, alors même fondé (1957). A partir de ce moment, il commence sa montée à la conquête des sommets de l'art de l'interprétation. Une année seulement se passe et le voici, déjà, à la tête des Philharmonies de Sibiu (1959—1960), Oradea (1960—1963), Tîrgu-Mureş (1963—1968). Il se fait signaler partout comme un musicien d'exception. Depuis 1968, et jusqu'à ce jour, on le trouve à Timişoara, sa ville natale, où, voici dix-sept ans qu'il s'achemine sur la voie d'un développement harmonieux de ses disponibilités. Parmi ses visées, il convient de retenir l'ambitieuse et persévérante aspiration de concevoir ses concerts comme une continuelle œuvre d'élévation du degré de culture musicale des mélomanes de la ville, se proposant à cette fin des programmes audacieux telles que les intégrales Bruckner, Brahms, Beethoven, Smetana, Tchaïkovski. Réalisant avec l'orchestre de véritables versions de référence, Remus Georgescu représente, après Mircea Popa, le deuxième „fondateur" du prestige actuel de la Philharmonie „Banatul", un ensemble qui se distingue et s'impose parmi les autres pour la qualité de ses exécutions. De plus, comme directeur de la Philharmonie de Timişoara, Remus Georgescu est un constant promoteur de la création musicale originale, le festival „Timişoara muzicală" devenant de la sorte une tribune d'affirmation pour les représentants de l'école roumaine. Et, de fait, pas un seul des créateurs contemporains de pointe qui ne présentât de



premières auditions à Timişoara — Ştefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Sigismund Toduţă, Aurel Stroe, Mircea Chiriac, Wilhelm Berger, Doru Popovici, Dumitru Bughici, Anatol Vieru, Cornel Ţăranu, George Draga, Nicolae Brînduş, Liana Alexandra... et tant d'autres encore, formant une liste bien longue, qui ont été applaudis à Timişoara.

Restent inoubliables ses restitutions énesciennes — *Voix de la nature, Suite châtelaine* —, de même que ses concerts-débat impliquant des musicoloques de tout le pays.

C'est encore lui qui a décidé qu'après Georges Enesco devait être invité, comme président de la Philharmonie, le chef de l'école musicale de Cluj-Napoca, le compositeur et musicologue Sigismund Toduţă. La ville s'est vue ainsi offrir de véritables et mémorables fêtes de la musique. En toute occasion d'ailleurs, Remus Georgescu s'entend à soulever l'intérêt de l'acte de culture. Aussi, les salles combles de la Philharmonie locale sont-elles ses plus éloquents témoins.

Cependant, le portrait du chef d'orchestre ne serait pas complet sans la mention de ses présences à l'étranger : en différents pays d'Europe, aux Etats Unis d'Amérique — où il fut le bénéficiaire d'une bourse Rockefeller, occasion pour de féconds entretiens avec des personnalités de taille (Bernstein, Ormandi, Georg Szell, Zubin Mehta) —, en Amérique du Sud, en Asie. Quelques échos, cités au hasard, en sont révélateurs : E.U.A. — „...It was a splendid performance by a wellrehearsed orchestra under the guidance of a fine guest conductor. Youngstown Symphony will long remember this evening of a beautiful music by the orchestra and the excellent direction of Georgescu". Italie — „Il Maestro Remus Georgescu : intensità espressiva ed eleganza alla Maazel". France — „Cette soirée fait certainement date tant par l'extrême soin apporté à la mise au point de la réalisation, que par l'impression d'évidente euphorie dans laquelle musiciens et solistes ont senti l'ensemble du programme".

Enfin, faut-il ne pas oublier de signaler sa présence sur disque à la tête de la Philharmonie ou de l'Orchestre de chambre de Timişoara pour des enregistrements spéciaux à la Bayerischer Rundfunk de Munich, de même qu'en Italie et Yougoslavie. Au hasard encore, voici quelques titres : *Première* et *Quatrième Symphonie* de Schumann, *Francesca da Rimini* de Tchaïkovsky, *Poème de l'Extase* de Skriabine, *Voix de la nature* et *Suite châtelaine* d'Enesco, *II Symphonie „Opus dacicum"* de Ştefan Niculescu.

Esprit dynamique, inapaisable, toujours en quête de nouvelles voies assurant l'ascension du prestige international de la musique roumaine, en même temps lucide, tranchant, mais tout à la fois d'une sensibilité romantique, Remus Georgescu s'est acquis une reconnaissance méritée qui s'exprime par l'inclusion de son nom dans nombre d'encyclopédies musicales d'autorité comme le *Dictionary of International Biography, XVII*, le *Who's who in Music*.

A l'échelle nationale, des distinctions successives viennent à leur tour confirmer le bien fondé de sa notoriété : le Prix de l'Union des Compositeurs (1976/77), le Prix de Composition du Festival National „Cîntarea României" (éditions 1977 et 1983), le Prix du Collège des Critiques de l'Association Théâtre-Musique (1985) et le Prix „George Enescu" de l'Académie de R. S. de Roumanie (1985).

★

Essayant maintenant de marquer les coordonnées du compositeur, on remarquera la fiévreuse recherche d'un langage apte à communiquer sa manière propre de penser la musique. De ce point de vue, ses compositions antérieures au *Concerto pour orchestre à cordes* ne représentent à son sens que les phases d'un processus de cristallisation d'un langage original. Le chemin parcouru passe par la *Sonate-Poème pour violon seul*, à la mémoire d'Enesco (1955), par la *Ballade „Amintirile pămîntului"* („Mémoire de la terre") et par la *II Suite pour piano*. Dès lors, l'année 1965 — date de l'élaboration du *Concerto pour orchestre à cordes* — marque la réalisation d'une synthèse devenue nécessaire pour s'exprimer. Elle témoigne d'une recherche sans relâche, à la poursuite d'un language harmonique capable de rendre les virtualités expressives qu'il est possible d'obtenir d'un certain intervalle — la quarte augmentée (4+) — à condition de l'explorer à fond. Sans limiter sa liberté d'expression par un discours sériel, le compositeur s'efforce d'épuiser l'ensemble des douze sons d'un dodécaphonisme libre. Les modalités à travers lesquelles il arrive à cumuler cet ensemble diffèrent d'une partition à une autre selon qu'elles sont dictées par les exigences de construction de la forme ou bien par les lois d'une variation de facture dynamique, agogique.

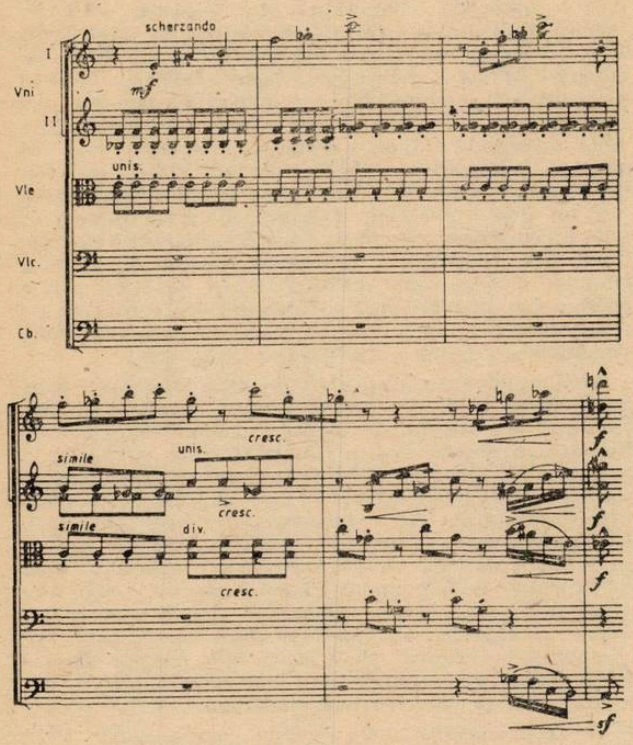
Afin de pénétrer au-dedans de cet aboutissant, nous analyserons trois des partitions qui, aujourd'hui, définissent en propre la pensée compositionnelle de Remus Georgescu, soit le *Concerto pour orchestre à cordes*, déjà évoqué, l'*Oratorio „Cîntare strămoşilor"* („Chant aux ancêtres") et *Echos*. A côté d'éléments caractéristiques de chacune de ces œuvres, on trouve sans doute une série de certains autres constituant comme un fond génétique commun, bien qu'exprimé différemment. Parmi ceux-ci, nous en avons déjà signalé un, notamment l'avidité avec laquelle il cherche à impliquer dans sa musique ce „diabolus in musica" dont avec une ferveur jamais lasse il tire des enchaînements dodécaphoniques et des accords de quarte. Ses développements, il les réalise à partir de centres tonals — tout comme Alban Berg qui se servait de ces derniers comme de points d'appui de sa conception atonale ; chez Remus Georgescu, par contre, ils font plutôt l'office de repères destinés à lui rappeler en permanence la précarité de son discours face au propos initial de s'éloigner du principe de la tonalité. Le fait est que dans les trois ouvrages que nous nous proposons d'analyser, notre compositeur s'en montre tributaire, d'une façon plus ou moins immédiate.

Concerto pour orchestre à cordes. Quatre mouvements le composent, dont le premier, *Intrada*, est le moule où il coule le matériau sonore dont il se servira pour configurer sa musique. Comme un exergue concentré cette *Intrada* représente la quintessence des éléments dont doit naître le tout. Et le *Concerto* commence avec une large exposition en *ppp* de l'enchaînement dodécaphonique ; se réunissant ensuite sur la verticale, celui-ci demeure — après un glissando d'un demi-ton — suspendu comme une pédale harmonique pour l'évolution du violon solo.

La ligne mélodique expose le deuxième thème, celui de la *Toccata ;* la même substance musicale le constitue, découlant de la relation intervallaire de base. Après un renversement de l'éventail dodécaphonique, survient une nouvelle accumulation, serrée, sur l'arrière-plan de laquelle l'alto solo expose le thème de l'*Interludium*. Une troisième agglomération propose une autre cellule/motif, fortement contrastante : rythmique, ce motif est incisif, tout en triples croches ; c'est en fait le thème de la *Fuga* finale.

Le deuxième mouvement du Concerto, la *Toccata* — Allegro giocoso — témoigne d'une tournure notamment rythmique, d'où son titre, bien qu'il s'agisse en réalité d'une évidente forme-sonate. Précédant

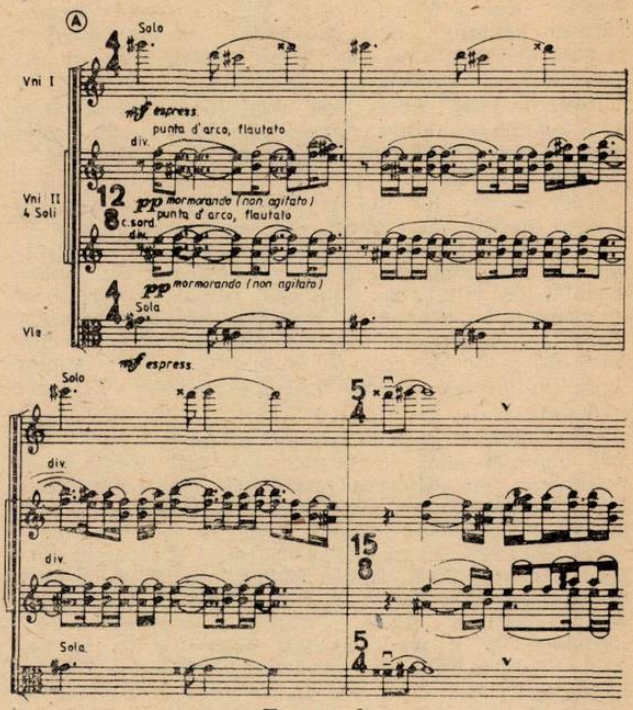
l'apparition du second thème, un *ostinato* rythmique, très mouvementé et dissonnant (des accords parfaits superposés à demi-ton) souligne la souplesse et l'élégance du premier thème de l'ouvrage, à l'allure insinuante, genre Prokofiev (Ex. no. 1).



Ex. no. 1

Apparaît le second thème. Celui-ci implique également „l'obsédante relation", mais celle-ci est maintenant exprimée d'une manière différente, contrastante, c'est-à-dire par des valeurs considérablement augmentées et jouissant en plus d'un complément rythmique inédit. Le travail de variation de ce second thème use des procédés spécifiques de la passacaille et du canon. De tous les retours au thème, c'est le quatrième qui paraît le plus intéressant, tout en étant le plus simple en apparence. En effet, alors que les voix superposent le thème renversé à l'alto, l'élément rythmique semble disparaître sous l'arc des legati, tandis que la tension augmente avec le violon qui ne cesse de gravir la pente vers les limites de l'aigu. Le développement propose la division des voix afin d'obtenir de grandes accumulations de tension en fort peu de temps. A retenir ici le rythme exubérant qui prépare le moment d'apogée — un monolithe ramenant le premier thème par l'intermédiaire d'un canon rythmique. La reprise est condensée et substitue un jeu d'asymétries au final de l'exposition thématique (6/8 au lieu de 8/8). L'agglomération polyphonique sera dispersée par le retour du second thème dans un unisson lapidaire, après quoi le giocoso se poursuit avec des éléments provenus des deux thèmes. Le mouvement tout entier s'achève par un éparpillement où échos de plus en plus lointains s'éteignent finalement en pizzicato, le tout se maintenant à un tempo constant. En ramenant le même *Mi*, le compositeur satisfait ainsi au besoin d'un centre sonore.

Le troisième mouvement, l'*Interludium* — Lento — est un monologue empreint de gravité, déployé sur de grandes étendues, en lignes mélodiques survolant en permanence l'ambiance — renouvelée — de ce troublant intervalle que chiffre l'œuvre. La matière musicale y est soumise aux lois de l'interlude dodécaphonique, tout en dévoilant l'art du créateur de distribuer des lignes d'éloquence sonore sur des plans polyphoniques. Les quatre violons soli s'introduisant dans le thème ramené en octaves doubles marquées de résonances folkloriques évoquent une doïna, réalisent un moment de grande finesse (Ex. no. 2).



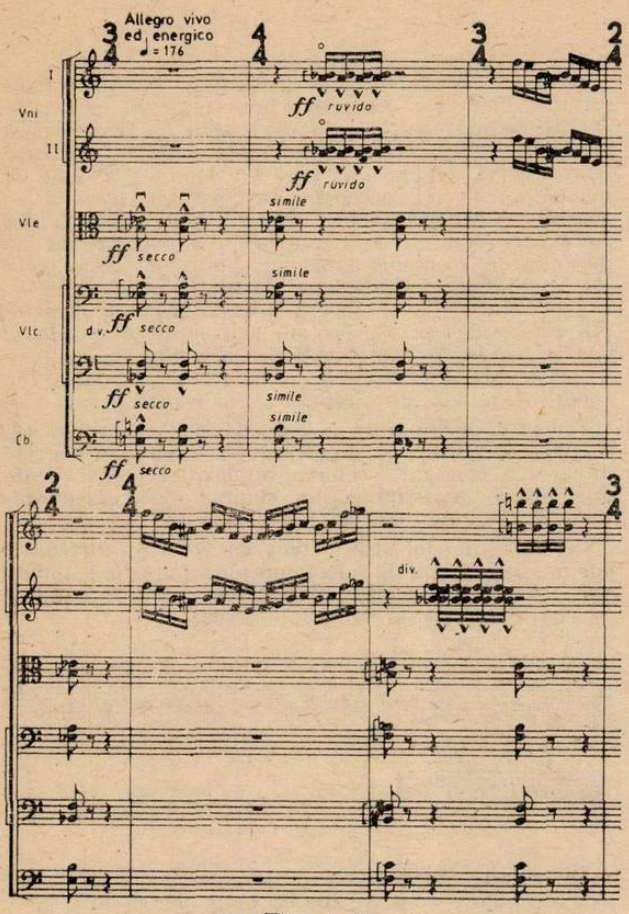
Ex. no. 2

C'est avec l'entrée du tutti sur l'élément thématique qu'a lieu, pour la première fois, l'énoncé intégral de l'enchaînement dodécaphonique. Véritable „carte d'identité" de tout le Concerto, il coïncide avec la „section d'or". Le *B* de cette forme tripartite introduit une note de puissant dramatisme par le cumul progressif, aux altos, d'éléments appartenant à l'ensemble des douze sons, après quoi ceux-ci seront synthétisés dans un seul accord. Une brève transition et, déjà, le canon des quatre cordes solistes reprend l'incipit thématique de la section *A*, réalisant de la sorte la forme voûtée de cette architecture de lied triparti *(A-B-A)*.

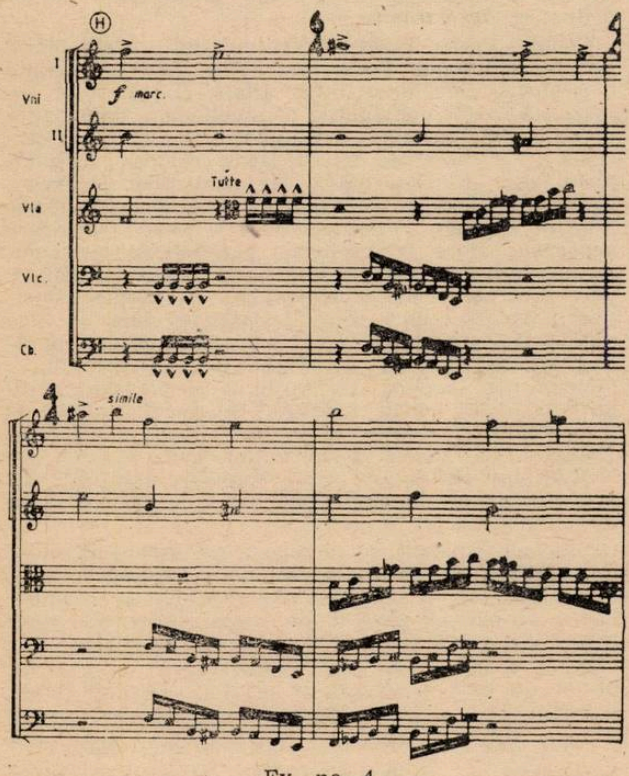
La *Fuga* — Allegro vivo —, quatrième mouvement du Concerto, représente le développement, strictement conforme aux lois de cette forme, du thème anticipé au finale de l'*Intrada*. Son apparition est préparée par trois jonctions verticales appelées à défendre une inconfondable forme de fuge dobule (Ex. nos. 3 et 4).

La frénésie rythmique — absolument propre à l'écriture de ce mouvement —, témoigne d'un expressionisme débordant mené à l'apogée. Le compositeur se sert ici de tous les procédés classiques et modernes de fugue — expositions thématiques, épisodes, contre-sujets, pédales etc. L'apparition du second thème ne signifie guère un moment de calme, mais bien au contraire un état culminant qui poursuit son propre développement par canons et divisions sans cesse amplifiés. Après une succession répétitive, des centres d'appui prennent naissance, toujours tributaires de la quarte augmentée (4+). Du jeu des interludes, surgissent de temps à autre de nécessaires moments de répit (respiro), comme c'est le cas de l'unisson qui tout doucement serpente. A la fin cependant, l'isorythmie de toutes les voix clame le souverain despotisme du *Rythme*. C'est comme un hymne entonné en l'honneur des vertus de tension de la quarte augmentée (4+), mais cet hymne se drape ingénieusement dans les plis d'une forme née de l'équilibre compensateur du Baroque.

Le *Concerto pour orchestre à cordes* représente ainsi un test des possibilités de transposition dans le moule classique d'une forme-sonate, d'un lied ou d'une fugue, des nombreuses et différents hypostases de la chaîne dodécaphonique pour en faire un tout unitaire, d'une concision exemplaire.



Ex. no. 3



Ex. no. 4

L'Oratorio „Cîntarea strămunilor" („Chant aux ancêtres"). Il nous met en présence d'un procédé compositionnel diamétralement opposé. Si l'ouvrage précédent était gouverné par le principe de l'unité dans la variété, celui-ci, au contraire, est l'expression d'un processus d'unification, de collage de segments indépendants qui, par des modelages correspondants, deviennent convergents et se laissent incorporer dans un oratorio ample, dont la durée est presque d'une heure. Pour être un digne prolongement d'une tradition vigoureuse dans la musique roumaine, l'œuvre de Remus Georgescu que nous analysons maintenant n'ignore pas non plus certaines modalités contemporaines de la musique universelle, signées Honegger ou Orff.

Comme langage, on assiste à une continuelle recherche de l'univers modal, assise de l'échafaudage mélodique, avec échelles chromatisées et degrés mobiles. Dans le climat tendu insufflé par le compositeur, des instants de volupté manifeste naissent d'irrévocables retours vers les limpidités diatoniques. Le rythme, ici encore, est de la première importance : des dessins d'une fantaisie prodigieuse vont de l'aléatoire le plus contrôlé, à travers des passages parlando-rubato, à la frénésie de l'agogique dans une très stricte élaboration. A retenir, comme une des caractéristiques de cette partition, le raffinement de la notation dynamique, agogique, ainsi que des timbres.

Pareillement que dans les oratorios du Baroque ou de Sigismund Toduță, de Gheorghe Dumitrescu ou encore de Tiberiu Olah, le chœur en est le personnage central, dont l'expressivité — longuement fouillée par les investigations antérieures du compositeur — se plie en fin de comptes aux exigences de l'orchestre, des solistes vocaux et instrumentaux.

Comme idée, l'œuvre entend rendre hommage à l'apparition et au devenir de l'entité nationale. Ayant ce thème, l'un des plus généreux qui soient, l'ouvrage parcourt l'épopée d'un peuple rudement éprouvé par son histoire, mais triomphant des vicissitudes par la force de son impressionnante cohésion. Le vaste temps historique parcouru se laisse identifier par des collages relevant de sources littéraires prestigieuses (Ovide, Pârvan, Goga, Blaga, Cassian, Adrian Maniu, Ghelmez, Macovescu et Țugui) qui le traversent comme une colonne vertébrale. Les mythes, nantis d'une valeur symbolique, ne font pas non plus défaut, tel celui de *Maître Manoli*, chargé d'une fonction ontogénétique dans l'acte de naissance du peuple roumain. Tour à tour, personnages mythologiques et grands hommes d'un passé de lutte et de gloire nous sont présentés dans un dialogue métaphorique d'une force évocatrice plus d'une fois troublante.

Trois grands „blocs" structurent l'œuvre : *Obîrșii* (Sources) *Exorcism* (Exorcisme) et *Cîntare strămunilor* (Chant aux ancêtres) ce dernier donnant son titre à la partition toute entière.

A l'instar de Beethoven qui, dans sa dernière Symphonie, figure une image cosmogonique, Remus Georgescu exprime pour commencer, dans le début de son oratorio, l'idée de l'ethnogenèse roumaine au temps de la formation de l'Univers : une nébuleuse s'élève sur le fond d'une première poussée (pédale sur le *La*), au-dessus de laquelle plane — au lieu de l'éclair des intervalles „parfaits" du Titan — une cellule amorphe qui suggère la matière terrestre encore fluide, non cristallisée, remuante dans un amalgame en apparence seulement désorganisé.

Les renvois, par la suite, s'échelonnent à des hauteurs diverses mais de toute façon tributaires de la spiritualité roumaine : la flûte parle de l'„espace pastoral", les voix alto du chœur chantent „le dor" (voir Th. Drăgulescu, l'analyse de l'Oratorio dans *Muzica*), des inflexions de „doïna" ou de complainte funèbre reviennent à la soliste. Du point

de vue morphologique, le langage dont se sert le compositeur est charpenté sur quatre modes — le lydien et l'éolien, juxtaposés à des éléments mixolydiens ou phrygiens. Faisant valoir en continuation les espaces de réverbération de la quarte augmentée, il ajoute à ce soulignement l'échelle hexatonale (le parlando choral), pour aboutir au finale à l'intégrité de l'ensemble des douze sons. Grâce à une technique compositionnelle qui prolonge chaque son du chant choral à l'orchestre de cordes, la densité et la tension du discours s'en trouvent accrues ; haussés sur la verticale, ces éléments vont se constituer en clusters destinés à renforcer ces effets.

Quant au mode d'emploi du chant choral, on distingue une partie solo, suivie par le contrepoint des autres voix, puis un chant marque les *Năvăliri* (Invasions), un des plus spectaculaires transferts de surfaces sonores, réalisé avec une densité sans égal dans le restant de l'œuvre. Remarquable ici la force suggestive des interventions orchestrales conçues en crescendos rapides, comme des flambées qui, l'une après l'autre, fuseraient en vitesse sur les cîmes ; c'est tout un assaut impétueux — l'équivalent hautement plastique d'un combat acharné — dont jaillit la galopade des voix du chœur. Les 48 voix de la partition sont amenées ensuite à une incantation hymnique („Chante, terre et chante soleil"). En dernière instance, le *Poème daco-romain* achève ce premier bloc par une écriture au mètre changeant (3/4, 6/8, 4/8, 7/8, 10/8, 8/8), pérorée de préférence dans le registre aigu sur un support à percussion, exprimant ainsi la joie qui se déchaîne lorsque naît un peuple.

Exorcisme se compose de trois sections dont la première est dominante : c'est le long monologue de la flûte seule (au fait c'est la reprise, ici, de la version concertante d'une pièce homonyme antérieure). Sa force d'évocation frôle la magie. La rythmique en est répétitive, sinueuse, proliférant des divisions hors du commun, des intervalles tout petites impriment l'esprit des antiques rituels roumains. Exploitant au maximum la flûte dans son discours solo, le compositeur semble épuiser la totalité des possibilités de l'instrument. La seconde section, attribuée au chœur, prolonge le même climat d'invocation. La malédiction jetée aux ennemis est d'une autre tenue spirituelle : c'est, à l'hautbois, le motif du parricide de l'*Oedipe* énescien. Comme écriture il convient de relever l'intervention du chœur a cappella, avec des procédés provenant de l'art musical byzantin conjuqué à des moyens aléatoires. Dans la troisième section, le soprano solo amplifie la dose d'extase de ce grand second bloc, lui conférant des dimensions neuves.

Chant aux ancêtres — le troisième et dernier bloc — arrive tout de suite, sans la moindre interruption, étant introduit par le violon qui a recours à des citations de la *Sonate-Poème pour violon solo*. Les flageolets éthérés, qui accompagnent la récitante, se constituent en offrande à la mémoire des aïeux. La substance modale du bloc précédent se maintient très clairement ici encore.

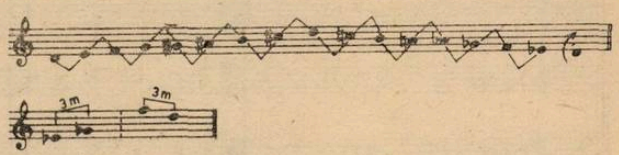
Le Finale de l'oratorio apporte deux remarquables moments choraux : le *Chant aux ancêtres* proprement dit, qui démarre sur de robustes saccades, puis s'élève graduellement vers la zone des sonorités diatoniques de grande pureté, aux modulations vivifiantes et solennelles à la fois ; l'*Hymne au soleil* qui vient proclamer la victoire. Sans grandiloquence et sans agressivité batailleuse, c'est une victoire à prix de souffrance qu'il proclame, une victoire récueillie et pieuse, exprimée dans le suraigu par le violon. On relève pour sa beauté le psalmodiado („Gloire à toi, lumière"), repris en augmentations monumentales, d'apothéose. Enfin, pour compléter le Finale et, surtout, pour équilibrer les proportions des sections, le *Poème daco-romain* revient dans la Coda et remémore des images de la cavalcade des *Invasions*.

*

Echos. Si dans l'oratorio précédent, le compositeur utilisait pour ses ensembles une impressionante diversité de moyens de traitement afin de structurer à son gré l'image envisagée, ici, dans *Echos*, oratorio pour soliste, chœur de voix de femmes, bande de magnétophone et orchestre, achevé en 1983, il se contrôle rigoureusement, censure ses procédés, les comprime pour mieux focaliser les événements du discours qu'il entend exprimer. L'idée de cette pièce est issue d'une intention — encore non finalisée —, celle de composer un opéra intitulé *Hora domniţelor* (La Ronde des princesses) où le complément apporté par la bande de magnétophone est conçu de manière à compenser l'incapacité de la fosse de mettre en relief les effets de timbre, les chromatisations etc.

Par la dialectique de sa conception, l'oratorio *Echos* se place à l'antipode du précédent comme durée (15 minutes seulement), comme application conséquente du système dodécaphonique, comme mode d'élaboration et comme forme.

Le champ modal utilisé comprend 16 sons, distribués sur une succession de tons-demi-tons, laquelle — quelle que soit sa variante ascendante ou descendante — épuise la chaîne dodécaphonique.



La cellule dont naissent les dessins mélodiques propose quatre sons, réunis en deux tierces mineures. Ici, le compositeur abandonne délibérément la pensée diatonique, y compris la cantilène, au profit d'un langage abrupte, dissonnant, forgé avec une densité extrême.

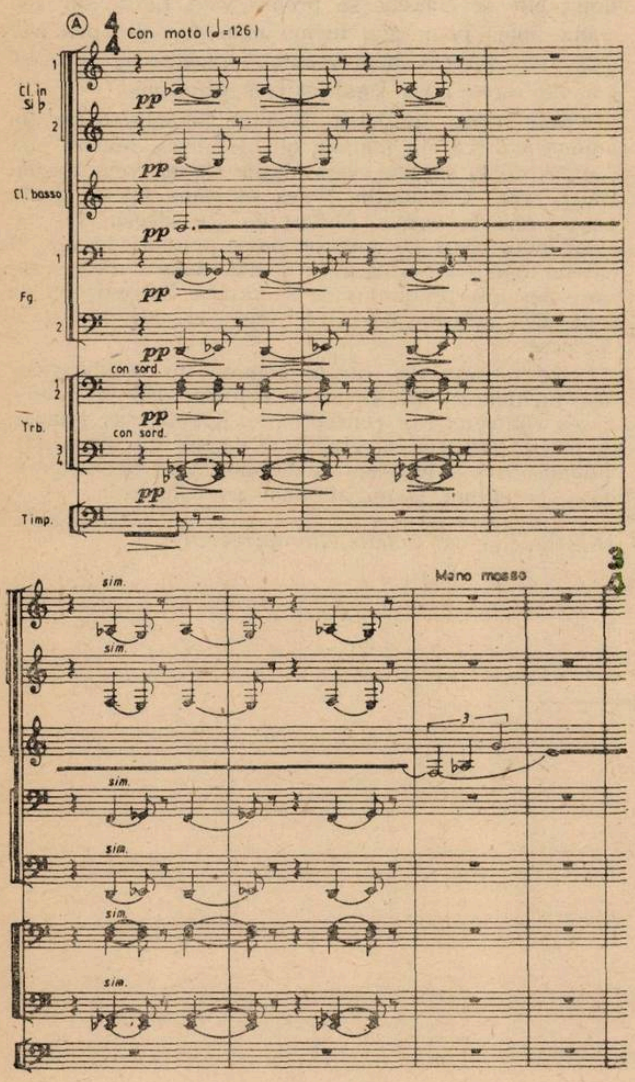
Le texte poétique de base est tiré (et adapté par le compositeur) de quelques poèmes de Radu Stanca : *Ecouri din mină* (Echos de la mine), *Cinegetica* (Cynegetika) et *Aura tragica*.

Comme forme, l'oratorio s'inspire du modèle figuré par le philosophe Constantin Noica dans son traité d'ontologie *Devenirea întru fiinţă* (Le devenir en l'être), à savoir une spirale contiuellement ascendante et qui, aprés certaines accumulations, revient successivement au point de départ. Dans l'oratorio, pareillement, des „courbes qui se ferment pour s'ouvrir", „une arborescence d'ouvertures" qui, toujours, sans relâche, montent, retrouvables sans cesse à un degré supérieur. Hors le Prologue, l'„arborescence" comprend 9 sections dont les limites ne sont pas marquées avec précision, mais seulement par de brèves transitions ; parfois même, sont-elles réunies dans un bloc unique. Le „code génétique" est omniprésent, impulsionnant le discours du niveau des microstructures à celui des sections qui assurent la translation du devenir. Ainsi conçu, l'oratorio représente comme le transfert du domaine de la philosophie (Haidegger, Noica) à celui de l'architecture musicale, de l'idée des „courbes qui continuellement se ferment pour s'ouvrir", non pas en cercle cependant, mais en spirale — la spirale du devenir en l'être.

L'élément moteur de la pièce demeure ce déroulement inlassable de charge éthique individuelle apte à germer en permanence des syntagmes lyriques, exprimés par le récit d'une basse soliste. Le coup frappé par le mineur dans le gisement de charbon déclenche, à partir du son primaire, des échos... Le brame du cerf insatisfait, le bruit des pas du sanglier sur le tapis de feuillage de la forêt où règnent les auroches („ces sauvages rois d'antan"), mais, tout aussi bien, le prolongement des „foules qui se la-

mentent" („ces immenses terreurs qui vous serrent à la gorge"), autant d'échos divers, dont les uns, comme ces derniers, sont amenés par le compositeur a des violences expressionnistes ; de toute manière, ce sont des équivalences musicales prouvant l'imagination du créateur en même temps que la concentration à l'extrême, voire sévère, des moyens qu'il se propose pour dresser son discours.

Le début de l'oratorio implique le contact avec une sonorité toute neuve par rapport à son arsenal habituel ; c'est la bande de magnétophone dont il se sert selon la tradition (par le mouvement décalé de 3—4 variantes de glissandi réalisés par 4 clarinettes il obtient un effet cumulé d'environ 16 voix). Un second élément que le Prologue fait ressortir est l'intervention des violons avec des notes tenues, assurant ainsi la densité. Une autre couche inédite encore est réalisée par les contrebasses et les timbales, ainsi que par les coups de grosse caisse frappés à des intervalles de temps réguliers, véritable leitmotiv traversant la composition pour suggérer les coups du mineur.



Ex. no. 5

L'oratorio *Echos* dénote une évolution complexe sous l'aspect de la forme, de l'orchestration, de la dynamique, de l'harmonie, du rythme et des registres, mais tout autant sous celui du système d'intervalles. En partant de la tierce mineure, il arrive tout au long des sections à la frontière de la quarte augmentée (le moment d'entrée du chœur), pour réaliser ensuite, avec l'ambitus obtenu au moment de la plus forte tension („frappe au chœur même de l'enfer"), l'ensemble des douze sons. Le terrible *fff* est donc anticipé en *pp* dès le Prologue !

Les 9 sections, en dehors de la première et du bloc formé en soudant les sections 4, 5 et 6, sont reliées par des transitions qui récapitulent les „informations génétiques" antérieures.

Essayant un sommaire relevé des événements caractérisant en propre chacune des sections, nous remarquerons la pulsation mobile de la cellule de base (la tierce mineure) qui, ultérieurement, sera amplifiée par l'ajout de nouvelles couches, prolongées dans le cluster de l'orchestre à cordes. La transition de la tierce enrichit la sonorité de deux vagues ascendantes, qui sont réalisées aux cordes, au fil des parties. La deuxième section est une preuve éloquente de la virtuosité du compositeur quant à la densité de son discours. Par le recours à des divisions rigoureuses, rien que par le concours des cordes et des bois, il reussit une expansion globale de 32 voix qui s'écroulent ensuite aux contrebasses sur un dessin oligocordal. Celui-ci, tout comme la manière dont se fait l'épaississement de la partition, rappellent l'épisode des *Invasions* du précédent oratorio. Morphologiquement, la courbe de la spirale implique maintenant la quinte diminuée résultée de la superposition de deux cellules génératrices sur la verticale d'un accord réduit. La section suivante (III) amène un fugato sur la cellule de base et propose un enchaînement mélodique. Transitoirement, on assiste à une agglomération exigée par la dramaturgie : trois tierces mineures font leur apparition et vont se superposer, puis une suite de quatre tierces mineures destinées à marquer le début du marasme provoqué par les „gémissements des foules qui se lamentent" (à la IVe section). Ce marasme sera pleinement réalisé par l'exposition de toutes les ressources : orchestre sur le vif, orchestre sur bande magnétique et, tel un corollaire, la voix du chœur amplifiée par une écriture individuelle pour 32 voix superposées. A tout prendre, un moment de forte émotivité !

Transférée aux timbales, en guise d'ostinato pour la section suivante (Ve) également, la cellule de base prête ainsi de la perspective et de la volupté sonore au collage de timbres complémentaires : conception aléatoire sous contrôle pour l'orchestre sur bande, pointillage incitant de la quarte augmentée (4+) au vibraphone, lamentations chorales doublées des mélismes de la scie. C'est la synthèse, le moment culminant de tout ce qui s'est dit jusqu'à présent et, en plus, une grande extension mélodique réalisée par le chœur sur l'échelle du mode. Les blocs sonores denses, revenus sur une pédale de *Ré*, se conjuguent à la clameur de la formule initiale à la trompette, au cor, à la clarinette, renouvelant la montée par l'extension de la tierce jusqu'à la none.

La VIe section, énoncée par le choc violent „des immenses terreurs", au-delà duquel résonne, frissonnante, la flûte, mais aussi l'hautbois et la clarinette, se concrétise dans un dessin rythmique ascendant qui s'achève sur la quinte diminuée. La chromatisation du mode se doit à l'emploi des séquences de quarte augmentée, le compositeur abandonnant les tierces pour des accords de quarte augmentée et de quinte diminuée. Ce procédé, au cours de la transition qui suit, réalise le mixage de l'intervalle de tierce avec les blocs harmoniques constitués à partir de la quarte augmentée, ce qui suggère une évidente réitération vers le finale du *Concerto pour orchestre à cordes* et, tout à la fois, remémore l'anacrouse de la première section.

La VIIe section est un tronçon dynamique, articulé au moyen d'accords plaqués, intercalés de silences distribués asymétriquement. Se succèdent des agrégats harmoniques, joints de temps à autre au cri

aigu de la flûte et des timbres qui lui sont voisins. L'image gagne en expressivité non seulement par l'application d'un crescendo puissant mais encore par la diminution des valeurs : les octolets de triples croches, placés sur un cadre ternaire, se précipitent en trémolos et ceux-ci dans un trille d'une densité extrême. L'apogée du paroxisme sera marqué par la clameur furibonde du soliste : „frappe au cœur même de l'enfer"...

Le point culminant de l'oratorio c'est la VIII-e section. Celle-ci ne dure que trois mesures. C'est l'image d'un séisme, d'une tension organique, foncière, qui perce l'orchestre entier. La force des „éléments de la nature" déchaînés s'exprime dans un cluster agressif de tout l'appareil symphonique. Le chromatisme règne partout. La timbale et le xylophone font un canon à demi-ton (pour relever le coloris) et l'orgue fait son entrée, tous registres ouverts ! Et, par-dessus, le chœur des voix de femmes dans le registre aigu. C'est effectivement le point maximal du discours. Le tout dans un sostenuto immuable. Dans la dernière transition, les cuivres cumulent l'ensemble des douze sons par une „bousculade" réalisée sur la tierce majeure.

La dernière section (IX) envahit également les derniers intervalles : la tierce majeure et sa superposition, la quinte augmentée. C'est un nouvel ensemble chromatique qui se déplace par paquets de sons contraires conférant ainsi, à l'épilogue, de la lumière. Les dessins réalisés par l'alternance de la tierce majeure avec le rythme, suggère l'idée d'un hymne dont jaillit tantôt la vibration du chœur, tantôt un bruit de cloches, tantot enfin l'incandescence du magma.

Le finale de l'oratorio revient tout naturellement à la cellule génératrice dont la teneur mineure prend un goût nostalgique, puis douloureux, exprimé par les efforts de la voix humaine pour vaincre les obstacles qui l'entravent. C'est la synthèse de tout le travail compositionnel, une montée sur la spirale du devenir ; abandonnant successivement les autres blocs sonores, le compositeur se résume maintenant à la seule incantation du chœur à cappella à laquelle il prête le sens de l'atemporalité, de l'invincibilité.

Serait-ce, dans tout cela, la personnification d'une infatigable aspiration à la connaissance, en fouillant sans trêve son domaine fabuleux ? Serait-ce l'image des ouvertures de la *Colonne sans fin* de Brâncuşi, arrêtée à son point maximal d'expressivité, d'ouverture vers des repères hypothétiques ?

Quoiqu'il en soit, la pensée poétique de Remus Georgescu conjugue les aspects majeurs de l'arsenal des moyens expressifs contemporains : entrelaçant les cantilènes instrumentales et les déclamations vocales ou chorales, forgeant un langage modal évolué à partir d'une cellule de base — le plus souvent, presque toujours, fort chromatisée —, marquant une nette prédilection à rendre incisifs des intervalles précisément choisis dans ce but, enfin réalisant pour finir le cumul de l'ensemble des douze sons, tel qu'il se l'était proposé à l'heure encore de la gestation de l'œuvre.

Sa musique engendre des images contrastantes, met en marche des tensions qui ne cessent de se déplacer, mais qu'il a l'art de conduire jusqu'au seuil du paroxisme ou bien de les faire revenir, pour de brefs haltes, dans la paix des Champs Elysées.

Le plus souvent sa musique n'est pas commode. Elle ne se lasse pas de brasser idées, messages, options, elle se cherche sa propre voie, hésite sur son choix, mais pour cela même nous fait-elle pénétrer dans un univers bouleversant, impétueux, traversé par de rares mais significatives effusions.

Avant d'être musicien, Remus Georgescu est un homme cultivé, un homme qui, toujours, revient aux sources de la sagesse, vers Vasile Conta, vers Lucian Blaga, vers Constantin Noica et, sans aucun doute aussi, vers la poésie. Enfant de son siècle, l'œil en éveil pour tout ce qui se passe autour de lui, il entend tout transcrire avec acuïté, dans l'univers sonore des interprétations de sa propre baguette ou de celle des autres, ainsi que dans la musique qu'il compose.

Cette musique le révèle comme un continuateur des meilleures traditions roumaines, depuis Enesco à ses confrères, sa conception originale, ses images, la teneur éthique et esthétique de ses discours individualisant son message et délimitant sa personnalité dans le climat compositionnel contemporain.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 3 48 p. București — Martie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

Pe coperta 1 : Ioana Kasargian „Coral"

I. P. Informația — c. 2101

Lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVI NR. 4 (403) APRILIE 1986

Partidul Comunist Român - spirit și acțiune revoluționară

„Acum, cînd se împlinesc 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român și aproape 100 de ani de existență a primului partid muncitoresc din România, putem afirma cu îndreptățită mîndrie că avem un partid puternic, unit, urmat cu încredere de întregul popor, că partidul nostru nu are și nu va avea niciodată un țel mai înalt, suprem, decît interesele poporului, ale bunăstării și fericirii sale, ale independenței și suveranității României, decît cauza socialismului și comunismului !".

Aceste aprecieri realiste, pătrunse de un profund adevăr, pe deplin validate de istorie, au fost făcute cu justificat temei de secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Plenara CC al PCR din 1—2 aprilie, eveniment ce a dobîndit în această perioadă, o semnificație aparte, desfășurîndu-se în atmosfera de puternic entuziasm și angajare patriotică, în care întregul popor întîmpină printr-un amplu efort general constructiv, cu noi și de seamă realizări, sărbătorirea a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român.

Desfășurarea Plenarei — în cele cinci comisii și în plen — a pus din nou în evidență trăsătura fundamentală, de structură a PCR : aceea de a fi centrul vital al întregii noastre societăți socialiste, uriașa forță novatoare și dinamizatoare a acesteia, cu un rol esențial și determinant în toate prefacerile revoluționare, în elaborarea și înfăptuirea programelor de înflorire continuă și multilaterală a țării. Cu răspundere și exigență comunistă, avînd drept pildă supremă pe însuși secretarul general al partidului, participanții la Plenară au dezbătut pe larg probleme de cea mai mare însemnătate pentru accelerarea dezvoltării economico-sociale a patriei, perfecționarea autoconducerii muncitorești-revoluționare — coloana de susținere a întregului nostru sistem de democrație socialistă —, căile atingerii celei mai înalte eficiențe, ca o condiție indispensabilă și absolut obligatorie a înfăptuirii obiectivelor stabilite la cel de-al XIII-lea Congres al PCR, privind trecerea României, în actualul cincinal, de la stadiul de țară în curs de dezvoltare la acela de țară socialistă mediu dezvoltată. Așa cum se relevă și în Hotărîrea adoptată, Plenara a dat o înaltă apreciere cuvîntării rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu, document de o excepțională importanță, care reprezintă un adevărat program de muncă și acțiune revoluționară pentru toți comuniștii, pentru întregul nostru popor. A fost omagiată, totodată, contribuția inestimabilă și rolul hotărîtor al tovarășului Nicolae Ceaușescu, în perioada cea mai rodnică a istoriei țării, deschisă de Congresul al IX-lea al PCR, în înfăptuirea întregii politici interne și externe a partidului și statului, în perfecționarea activității acestora, în promovarea spiritului revoluționar la nivelul ansamblului societății românești contemporane. Și de această dată, de la tribuna Plenarei din 1—2 aprilie, secretarul general al PCR a trasat direcții clare de gîndire și acțiune în acest an și în cel de-al 8-lea cincinal, programele elaborate de partid jalonînd cu realism, cu cutezanță și încredere, viitoarea dezvoltare a României pînă în 1990 și în perspectivă, pînă spre zorii mileniului trei. Punctul de pornire în activitatea din 1986, cînd producția industrială va trebui să atingă un ritm mediu de creștere de 7 procente, iar cea agricolă de 5—6 la sută, îl constituie rezultatele bune obținute de poporul nostru în cincinalul precedent. Aceste realizări confirmă, încă o dată, justețea politicii PCR și a statului nostru, forța și capacitatea politico-organizatorică a gloriosului nostru partid comunist, care în deplin consens cu interesele supreme ale poporului, înflăcărează masele, mobilizînd toate energiile creatoare ale națiunii pentru ca România să se înalțe pe noi trepte de progres, de civilizație socialistă și comunistă.

Partidul Comunist Român se dovedește a fi și pe mai departe, garantul aspirațiilor noastre de prosperitate, bunăstare și pace, de suveranitate și independență națională, așa cum s-a înfățișat el întotdeauna în fața poporului român, chiar din momentul făuririi, la 8 mai 1921. Acum, la a 65-a aniversare a sa, PCR este un partid puternic, un partid de masă, strîns unit în jurul secretarului său general, cei peste 3.550.000 de membri ai săi reprezintă aproape 15 la sută, din întreaga populație a țării, sau o treime din populația ocupată. Muncitorii, țăranii și intelectualii constituie, practic, circa 96 la sută din numărul membrilor de partid.

„Partidul nostru, arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, este un partid de masă, un partid care trebuie să asigure nu acționarea sau ac-

țiunea unor elemente din rîndul clasei muncitoare, ci trebuie să fie expresia întregii clase muncitoare, a întregii națiuni, pentru ca să-și poată îndeplini rolul său în societate".

Deplina unitate a oamenilor muncii, a întregului popor în jurul PCR și al secretarului său general, a fost reafirmată și în adunările sau conferințele organizațiilor sindicale din unitățile socialiste de muncă și de la nivelul județelor și al ramurilor de activitate, în vederea Congresului Uniunii Generale a Sindicatelor, cea mai largă și reprezentativă organizație de masă a clasei muncitoare, a tuturor oamenilor muncii din țara noastră.

Sub același semn al unității și al înaintatei răspunderi comuniste, Plenara CC al PCR din 1—2 aprilie a analizat și aprobat activitatea internațională desfășurată de partidul și statul nostru în 1985 precum și principalele obiective ale politicii externe în 1986. A fost dată o înaltă apreciere aportului determinant al tovarășului Nicolae Ceaușescu la elaborarea și promovarea politicii externe a României socialiste, acțiunii sale ferme, desfășurate pe plan internațional, pentru înfăptuirea dezarmării și, în primul rînd, a celei nucleare, pentru instaurarea unui climat de destindere, securitate, încredere și rodnică cooperare în Europa și în întreaga lume.

Aceste linii directoare de acțiune pe plan internațional, stabilite în conformitate cu hotărîrile Congresului al XIII-lea al PCR, și-au găsit întruchiparea și în Declarația Marii Adunări Naționale a RSR, cu privire la Anul Internațional al Păcii. În spiritul cuvîntării tovarășului Nicolae Ceaușescu la Plenara din 1—2 aprilie, forul legislativ suprem al țării a reafirmat în mod solemn, hotărîrea de nestrămutat a României socialiste, de a acționa neabătut pentru înlăturarea pericolului de război care amenință omenirea, pentru trecerea la dezarmare, la împlinirea nobilelor obiective ale Anului Internațional al Păcii. Astfel, Anul Internațional al Păcii trebuie să nu rămînă, cum arăta conducătorul partidului și statului nostru, la Plenara Consiliului Național al FDUS, „un an de declarații și proclamații", ci „să determine acțiuni și înțelegeri concrete, reale, în direcția opririi cursei înarmărilor, a dezarmării și asigurării păcii".

Este contextul în care, în întreaga țară, se exprimă adeziunea la aceste nobile îndemnuri ale secretarului general al partidului nostru. Participanții la recenta Plenară a CC al UTC au adresat și ei într-un Apel adoptat, în acest sens, un vibrant mesaj de pace tinerilor din lumea întreagă, chemîndu-i să facă totul pentru revenirea la climatul unui viitor pașnic și luminos pentru toate popoarele planetei. Totodată, din inițiativa Comitetului Național Român „Oamenii de știință și pacea", condus de tovarășa academician doctor inginer, Elena Ceaușescu, militant de seamă al partidului și statului nostru, reputat savant de largă recunoaștere internațională, în instituțiile de învățămînt superior și în institutele de cercetări din întreaga țară au loc ample adunări de pace. În cadrul acestora, sînt susținute noile inițiative românești de pace, mesajul generos, umanist, adresat de președintele Nicolae Ceaușescu oamenilor de știință de pretutindeni, de a pune știința numai și numai în slujba păcii.

În această ambianță de eforturi constructive pentru continua propășire a patriei și asigurarea progresului ei multilateral, pentru edificarea unei lumi a înțelegerii, colaborării și păcii, întîmpină poporul român glorioasa și strălucita aniversare de la 8 mai — împlinirea a șase decenii și jumătatea de lafăurirea Partidului Comunist Român — statul major al devenirii noastre.

Prezențe ale artei sonore în epoca de luptă a Partidului Comunist Român

Partidul Comunist Român este marea și inepuizabila forță dinamizatoare a națiunii noastre, ce declanșează toate energiile creatoare, centrul vital al întregii noastre societăți socialiste.

Sub conducerea înțeleaptă, cutezătoare și fermă a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, Partidul Comunist Român orientează dezvoltarea și perfecționarea continuă a societății socialiste și conduce întreaga națiune în lupta pentru înfăptuirea acestor obiective.

Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al P.C.R., *„Preocupîndu-ne de măreția prezentului să nu uităm nici gloria trecutului de luptă pentru libertate și neatîrnare a poporului nostru"*.

Lupta eroică a națiunii noastre, condusă de Partidul Comunist Român, pentru libertate și prosperitate, a fost și rămîne o temă fundamentală, cu multiple rezonanțe în conștiința artistică. Tematica militantă a fertilizat cu generozitate genuri muzicale și mijloace de expresie corespunzătoare. Astfel cantata și oratoriul cunosc în muzica românească contemporană o afirmare fără precedent. Elementele novatoare, ca de exemplu filonul cîntecului revoluționar muncitoresc, pătrund în cele mai consacrate genuri ca opera, simfonia, poemul simfonic, jucînd un rol important în caracterizarea eroilor și în evocarea cadrului istoric în care se petrec evenimentele.

Muzica vocal-simfonică s-a dovedit un gen capabil să oglindească, cu o mare forță de expresie, prefacerile contemporane. Avînd ca sursă cîntecele de mase și suitele corale cu acompaniament, ea capătă o însemnătate deosebită în ansamblul creației noi.

Ca specie muzicală pregnant conturată, oratoriul se situează în centrul genului, redînd cu predilecție mesajul de idei al maselor, sentimentele grandioase, într-o atmosferă de suflu epic și la proporții monumentale. O temă deosebit de importantă și cu excepționale potențe dramatice este lupta revoluționară a poporului, călăuzit de partidul clasei muncitoare. Valoroase soluții artistice în acest sens prezintă oratoriile *Grivița noastră* și *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu. Evocarea epopeii ceferiștilor se face din perspectiva istoriei, fiind incorporată imaginilor și semnificațiilor prezentului. În acest fel viața de azi apare ca un rezultat firesc al luptei clasei muncitoare, ce adîncește considerabil perspectiva evocării.

O tratare interesantă a schemei ciclice se află în oratoriul *Zorile de aur*. Gîndit ca o frescă amplă, el înlănțuie evenimentele pe firul lor istoric, dar le încadrează în imaginea prezentului. Discursul dramatico-muzical își trage seva din antagonismul celor două figuri simbolice : crainicul libertății, care personifică forța vie a Partidului Comunist Român și crainicul cotropirii, întruchipînd fascismul și dictatura antonesciană.

O altă lucrare ce abordează tema luptei poporului condus de comuniști este oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, ale cărui părți se succed după principiul înlănțuirii cronologice, înscriind o linie emoțional ascendentă, ce culminează cu momentul istoric revoluționar de la 23 august 1944.

Tiberiu Olah adoptă o concepție deosebită în oratoriul său *Constelația omului*. Folosind versurile poemului *150.000.000* de Maiakovski, compozitorul utilizează procedeul maximei generalizări tematice și dramatice, impuse în acest caz de însuși conținutul lucrării, glorificarea revoluției proletare în dimensiunile ei cele mai generale, în esența ei etern comunistă. Adecvîndu-și realizarea acestei concepții, autorul a folosit forme instrumentale, care datorită specificului lor corespund cel mai bine caracterului de generalizare. Întreaga lucrare este un amplu ciclu de variațiuni, alternînd cu fugi și interludii, bazate pe o temă populară din Bihor, ușor modificată. Folosind cu o tehnică desăvîrșită resursele expresive excepționale ale temei, compozitorul dezvoltă de-alungul seriei de variațiuni, o concepție dramatică unitară, care dă lucrării un aspect de monolit. În mod special, se remarcă viziunea mitingului mondial al comunismului triumfător, care a generat la Tiberiu Olah, momente pline de grandoare.

Eroica luptă a comuniștilor a fost tratată de asemenea și de alți compozitori *(Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga, *Ștefan Furtună* de Wilhelm Berger etc.) care aduc, fiecare, o substanțială contribuție la dezvoltarea genului în muzica românească.

La fel ca și oratoriul, procesul nașterii și afirmării cantatei românești este determinat de marile prefaceri care au avut loc în societatea noastră, în conștiința maselor. O simplă parcurgere a titlurilor relevă o mare varietate tematică, unitară însă prin sfera abordată. Avîntul tineresc, elanul constructiv, revoluția tehnică, chipul luminos al eroului comunist, evo-

carea măreței zile a Eliberării sînt cîteva dintre cele mai frecvente teme care au constituit nucleul generator al noilor lucrări. Stricta actualitate a tematicii a făcut să crească temperatura interioară a procesului de creație, și astfel și interesul publicului, avid să regăsească în artă momentele importante pe care le trăiește. Bogăția de idei și sentimente, forța de generalizare permit o tratare vocală și simfonică de mare diversitate.

Multitudinea soluțiilor viabile din punct de vedere artistic reflectă căutările creatoare și solicită adîncirea căilor de înfăptuire a unei muzici vii, convingătoare (exemplu în acest sens cantata camerală *Scene nocturne* de Anatol Vieru, ciclul oratorial *Flăcări de sînge* de D. Capoianu, cantata *E tînăr pămîntul* de Anton Zeman, poemul-cantată *La poarta țării* de Tudor Caciora).

Momentul Eliberării, cel mai important eveniment din istoria contemporană a poporului român, a constituit un bogat și rodnic subiect de inspirație pentru poeți și compozitori. Descătușarea personalității umane, antrenată, în noile condiții, în construirea unei societăți drepte, este o sursă lirică prin excelență. Cîteva lucrări în genul cantatei s-au impus ca realizări de o deosebită valoare. Astfel, în cantata *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah expresia dinamică, viguroasă corespunde conflictului dintre trecutul întunecat și viitorul luminos în momentul său culminant — întoarcerea armelor ; s-au relevat de asemeni poemul *Noapte de august* de Doru Popovici și *Cantata eliberării* de Norbert Petri, poemul *Soarele libertății* de Constantin Arvinte sau *Orizont '44 (Simfonia I)* de Sorin Lerescu.

Ca o temă centrală a creației contemporane, glorificarea Partidului Comunist Român constituie întruchiparea idealurilor celor mai înaintate, a ideilor atotbiruitoare ale marxism-leninismului, a umanismului fierbinte, a patriotismului înflăcărat, a luptei hotărîte pentru fericirea întregii societăți. Dintre lucrările care își propun să trateze această generoasă temă sînt de remarcat *Cantata Partidului* de Emil Simon, *Poem pentru slava Partidului* și *Comunistul* de Constantin Palade, *Sub steaua Partidului* de Cornel Țăranu, poemul simfonic *Forum XIII* de Liviu Ionescu, dedicat ultimului Congres al P.C.R., *Stejarul românesc* de George Draga.

Căutările creatoare ale compozitorilor noștri s-au îndreptat către elaborarea mijloacelor adecvate pentru reflectarea cea mai convingătoare, la nivelul complexității realității, a temelor abordate. De aici, multitudinea de soluții, de forme. De la aparatul restrîns al cantatei de cameră (cum întîlnim la Anatol Vieru, Ștefan Niculescu) pînă la impresionante desfășurări de forțe (grup de soliști, coruri mixte, orchestră mare, orgă — Laurențiu Profeta, Constantin Palade) compozitorii au avut la îndemînă un corp sonor variat ca modalitate pentru reliefarea ideii. Organizarea materialului muzical, de la arhitectura simplă a suitei *(Cantata Bucuriei* de Ovidiu Varga) pînă la zămislirea întregii lucrări în cadrul formei de sonată *(Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru și *Se construiește lumea noastră* de George Draga), ca și dimensiunile restrînse sau monumentale reflectă, de asemenea, preocupările autorilor de a conferi ideii lirice expresia muzicală cea mai adecvată. Din punct de vedere al facturii muzicale, al trăsăturii vocal-instrumentale și al interpretării textului de bază, diversitatea este foarte evidentă.

Dintre cele mai realizate lucrări lirico-dramatice, la loc de frunte se situează *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, *Pădurea vulturilor* și *Dreptul la viață* de Tudor Jarda, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu și *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, *Fluviul revărsat* de Adalbert Winkler, în care transpar cîntece revoluționare *(Doina H-așului, Internaționala* în *Trandafirii Doftanei, Nu bate* în *Fata cu garoafe, Cîntecul Jiului* în *Pădurea vulturilor)* folosite fie ca citate, fie ca melodii compuse în spiritul celor autentice. Debutul cu intervalul de cvartă atît de caracteristic cîntecelor revoluționare, ritmul hotărî sînt cîteva elemente ce imprimă partiturilor mesajul artistic mobilizator.

Dacă *Pădurea vulturilor* este o baladă cu conținut revoluționar închinată luptătorului comunist, căzut pentru înaltul său ideal, *Fata cu garoafe* rămîne o operă complexă, în care evoluează caractere puternice, bine subliniate muzical, ce pot fi identificate de-alungul întregului discurs muzical. Finalul apoteotic, cucerirea victoriei de către forțele populare, se relevă aici cu o deosebită acuitate.

Interesantă ni se pare formula de actualizare a trecutului care stă la baza concepției libretului operei *Trandafirii Doftanei.* Relatarea evenimentelor se realizează de pe pozițiile artistului contemporan ; astfel, alternarea permanentă a desfășurării faptice se impune ca un element esențial. Orchestra participă deseori la acțiune, creînd atmosfera încordată a marilor tablouri revoluționare.

În prima operă românească — *Fata cu garoafe* — în care se încorporează, în scriitura specifică teatrului liric, cîntecul muncitoresc, revoluționar, orchestra are un rol de susținător armonic. Din acest punct de vedere, *Trandafirii Doftanei,* constituie un moment evolutiv : compozitorul reușește să contureze și pe plan simfonic, forța politică a subiectului ales. Varietatea tratării orchestrale se remarcă și în alte creații : în opera *Dreptul la dragoste* țesătura simfonică este impregnată de intonațiile melosului popular, spre deosebire de *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici în care limbajul utilizat continuă tradiția muzicii ro-

mânești de un colorit modal, dar nu lipsesc nici rezonanțele unor imnuri arhaice. Totodată, compozitorul folosește, integrîndu-le organic, și mijloace de expresie contemporane, ca totalul cromatic, fasciculele sonore, polimodalismul etc.

Prin mijloacele sale specifice de expresie, baletul a găsit în subiectul comentat o sursă interesantă de inspirație, realizînd personaje veridice, convingătoare, atît din punct de vedere melodic cît și coregrafic, evidențiind, pregnant și sugestiv, contextul social-politic (*Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Văpaia* de Mircea Chiriac, *Balada anilor eroici* de Sergiu Sarchizov).

Suflul înnoitor al tematicii actuale pătrunde și în domeniul operetei, sursa muzicală de inspirație îmbogățindu-se cu intonațiile cîntecului revoluționar. Un exemplu concludent — *Răspîntia* de Florin Comișel.

O privire de ansamblu asupra acestei tematici este edificatoare. În opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* de Nicolae Kirculescu, acțiunea dramatică este axată pe lupta pentru transformarea socialistă a satelor noastre. Munca plină de avînt a tineretului pentru construirea socialismului (*Culegătorii de stele* de Florin Comișel) dîrzenia și inteligența țăranului în lupta sa contra uneltirilor dușmănoase (*Plutașii de pe Bistrița* de Filaret Barbu), viața nouă a satului dobrogean (*Fetele din Murfatlar* de Elly Roman) sînt numai cîteva din subiectele tratate.

După cum sublinia în repetate rînduri tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, *„imperativul suprem al zilelor noastre este unirea și conlucrarea tot mai strînsă a popoarelor, a forțelor înaintate de pretutindeni pentru a împiedica agravarea situației internaționale, pentru a impune pacea și destinderea, pentru a asigura salvgardarea celui mai fundamental drept al oamenilor — dreptul la viață, la pace, la existență liberă și demnă"*.

Compozitorii au dedicat, într-o varietate de genuri și formule componistice, lucrări cu un pregnant și mobilizator mesaj al acestei generoase teme : opera *Marea iubire* de Gheorghe Dumitrescu, o pledoarie pentru cel mai elementar, dar astăzi și cel mai periclitat drept al omului : dreptul la viață, fresca simfonică *Armoniile păcii* de Wilhelm Berger, *Simfonia aspirațiilor* de D. Bughici, *Simfonia a II-a „Din inimi"* de Ulpiu Vlad, *Simfonia a III-a „Armonii pentru pacea lumii"* de Liana Alexandra, *Triplul concert „Ad gloriam pacis"* de Mircea Chiriac, Cantata *Pace* pentru cor de femei și orchestră de Grigore Nica etc.

Muzicologia românească a remarcat nu de puține ori că, dincolo de stilurile variate, se poate vorbi de un ethos comun, de o unitate în varietate, realizată prin prelucrarea pînă la esențe a folclorului românesc, obținîndu-se sinteza dintre național și universal, dintre tradiție și inovație.

Creațiile „anilor lumină", inspirate din lupta Partidului Comunist Român, se înscriu, astfel, printre realizările de seamă ale spiritualității românești contemporane.

După cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R. *„Patria cu trecutul ei glorios, cu prezentul său socialist, cu viitorul său de aur, cum îl dorea Eminescu — este și rămîne veșnic o generoasă temă de inspirație"*.

Ianca STAICOVICI

BIBLIOGRAFIE

Brâncuși, Petre ; Călinoiu, Nicolae — *Muzica în România Socialistă*, București, Editura Muzicală, 1973.

Constantinescu, Grigore — *Cîntecul lui Orfeu*, București, Editura Eminescu, 1979.

Gheciu, Radu — *Mit și epopee. Aspecte ale creației compozitorului Gheorghe Dumitrescu*, București, Editura muzicală, 1984.

Popovici, Doru — *Muzica românească contemporană*, București, Editura Albatros, 1970.

PRACTICA ARTISTICĂ ÎN DIRECTĂ LEGĂTURĂ CU OAMENII MUNCII, CU VIAȚA

54 de premii la cea de a V-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României" și locul I față de celelalte instituții de învățămînt artistic ; peste 60 de premii internaționale în ultimii 5 ani (22 numai în anul 1985) la importante competiții la concursuri muzicale de prestigiu ; pentru a treia oară consecutiv — „Diploma și steagul de evidențiat pe ramură", ocupînd locul I în întrecerea socialistă dintre institutele de învățămînt superior pe anul 1984/1985 ; Diploma de onoare oferită de Colegiul criticilor muzicali — A.T.M. pentru împlinirea la înalte cote artistice a stagiunii pe platformele industriale ale Capitalei și în alte centre muncitorești și *Diploma Uniunii compozitorilor și muzicologilor pentru activitatea de popularizare a valorilor creației românești*. Cu alte cuvinte, o edificatoare carte de vizită pentru *Conservatorul „Ciprian Porumbescu"*, lăcaș de cultură care a intrat în cel de al 13-lea deceniu al existenței sale, prestigioasă instituție care a notat, dintre primii dascăli, mari muzicieni precum Al. Flechtenmacher (primul director al Conservatorului de muzică și declamațiune), Eduard Wachmann (primul director al Filarmonicii), compozitorul George Stephănescu — ctitorul Operei Române, renumitul cîntăreț D. Popovici Bayreuth ș.a., pentru ca în 1921, căpătînd statutul de Academie de muzică și artă dramatică (rector Ion Nonna Otescu), să-l aibă ca rector de onoare pe George Enescu ! Instituție de prestigiu internațional din primele decenii ale secolului XX (să ne gîndim doar la renumele lui Dinu Lipatti), cu pedagogi de elită : compozitorii Alfonso Castaldi, D. Kiriac, Gh. Cucu, Sabin Drăgoi, Cuclin, Perlea, C. Brăiloiu — întemeietorul etnomuzicologiei, muzicologul George Breazul, C. Nottara, C. Erbiceanu, Florica Musicescu... pînă la generația maeștrilor Mihail Jora, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu... Un lăcaș artistic de tradiție, un lăcaș de cultură care astăzi își demonstrează din plin tinerețea, valoarea, excelenta pregătire.

— De fapt cum se integrează Conservatorul „Ciprian Porumbescu" în viața muzicală românească, în mișcarea artistică contemporană ?

— Fără îndoială — ne spune *prof. univ. Nicolae Călinoiu*, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor — titlurile, premiile obținute în anul 1985 ne onorează. Sînt încununarea bunelor rezultate pe care le-am obținut și, în același timp, obligații de mare răspundere. Pentru că, în generosul cadru de formare și afirmare a tuturor valorilor, învățămîntul muzical — componentă importantă a vieții artistice românești — a cunoscut, este știut, o impetuoasă afirmare, potrivit concepției secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care a conferit școlii rolul de principal factor de cultură și civilizație al societății. Principiile moderne de integrare a învățămîntului cu cercetarea și producția au imprimat o atitudine novatoare, creatoare, au dat un nou impuls. Astfel, pregătirea studenților de către Conservatorul „Ciprian Porumbescu" se realizează astăzi prin împletirea organică dintre activitățile de studiu cu cercetarea științifică și practica artistică, în directă legătură cu viața, cu oamenii muncii și în beneficiul acestora, ceea ce contribuie indiscutabil atît la nobila operă de educare a maselor, cît și la mai buna pregătire a viitoarelor cadre de artiști-muzicieni. Să recunoaștem că și acestui fapt se datoresc succesele institutului nostru la cea de-a cincea ediție a Festivalului național „Cîntarea României", succesele internaționale — rezultate care ne situează în rîndul celor mai eficiente școli muzicale din lume. Aș aminti stagiunile pe platformele muncitorești ale Capitalei, în Valea Jiului, în județul Bacău, concertele din cadrul Studioului conservatorului etc.

— Îmi amintesc întîlnirile dintre corul „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, profesori, studenți ai Conservatorului și minerii din Uricani, Vulcan, Petrila, Lupeni : concerte, dezbateri, pasionante întrebări despre muzică și plămădirea sunetelor, despre corurile închinate minerilor, despre măiestria unor talente... Și nu numai pe Valea Jiului s-au notat momente de mare emoție, dar și aici la București, la Întreprinderea de mecanică fină, la ICECHIM, la I.C.T.B., „Semănătoarea", „Grivița Roșie", „Republica" etc. De fapt, Conservatorul este o prezență în stagiunea muzicală a țării și în același timp un podium eficient de instruire privind ampla mișcare cultural-educativă „Cîntarea României", în care sînt înscriși sute de mii de artiști amatori. Concret, ce ne puteți spune în acest sens ?

— Este știut, toate formațiile corale de amatori din centrul universitar București primesc îndrumare, sînt sprijinite de către studenți și cadre didactice de la Conservator. Periodic, organizăm întîlniri profesionale cu dirijorii formațiilor corale de amatori din între-

prinderi, școli, instituții, unități militare — pe probleme de repertoriu, interpretare, tehnică a cîntului și dirijatului, cu demonstrații practice la care sînt invitați și compozitori, pentru a-și prezenta noile creații. Apoi, stagiunile permanente pe platformele industriale bucureștene, pe care le-ați amintit, în toate celelalte centre universitare, concertele educative pentru elevi și studenți care se desfășoară la Ateneu, în sălile Conservatorului, în incinta altor institute de învățămînt superior din Capitală, prezența studenților-interpreți (instrumentiști, soliști vocali) în „Galele tinerilor concertiști", organizate de Colegiul criticilor muzicali — A.T.M., în manifestările găzduite de orașele în care nu ființează instituții muzicale profesioniste. Nu lipsesc de la disciplinele teoretice sau în instruirea cadrelor didactice analizele privitoare la metodologia desfășurării procesului instructiv-educativ, dezbaterile teoretice despre cele mai noi probleme care stau în fața învățămîntului artistic muzical din țara noastră, ce se înscrie consecvent pe linia orientărilor date de secretarul general al partidului cu privire la rolul artei, al muzicii în formarea omului nou, a conștiinței revoluționare a maselor.

— Urmărind ca formele de integrare să aibă eficiență, flexibilitate, să se adapteze condițiilor concrete, aprofundîndu-se astfel relația învățămînt-cercetare-producție, la Conservator, în anul trecut, s-au realizat peste 120 de manifestări artistice, studenții fiind prezenți la Ateneu, în cunoscute studiouri de concerte, în săli de apel al minerilor, la cluburi muncitorești, case de cultură etc. Tot în legătură cu pregătirea etapelor Festivalului național „Cîntarea României", ne-ați putea da detalii privind activitatea didactică și metodică desfășurată pentru perfecționarea cadrelor didactice din învățămîntul preuniversitar din Capitală și din numeroase județe ?

— Rolul profesorilor de muzică, al instrumentiștilor, al muzicienilor în general, în ampla mișcare artistică — Festivalul național „Cîntarea României" — este bine cunoscut. Ei instruiesc acele mii de formații corale, de muzică ușoară, fanfare, ansambluri semisimfonice, populare etc., ținînd legătura cu centrele județene de îndrumare a mișcării artistice de amatori, cu Uniunea compozitorilor, cu C.C.E.S., cu instituțiile artistice profesioniste. Astfel, perfecționarea cadrelor didactice din București și din 20 de județe are în vedere întreținerea unui permanent dialog cu oamenii muncii din industrie, din agricultură, cu tineretul, într-un cuvînt cu mișcarea artistică de masă. Așa cum ne preocupă cercetarea științifică, într-o perspectivă mai cuprinzătoare, asupra resurselor încă nevalorificate ale muzicii, anticipînd astfel viitoare posibilități de integrare. Pentru că există și alte mijloace decît cele artistice, bunăoară prin prospectarea valențelor sociologice, psihologice și biofiziologice ale limbajului muzical, într-o abordare interdisciplinară. Așa cum sîntem preocupați ca, de pe băncile școlii, tineretul patriei noastre să-și însușească valorile patrimoniului național și în primul rînd creațiile de puternică vibrație patriotică, cîntecele ce vorbesc despre istoria noastră din trecut și de azi, pentru ca acestea să devină într-o și mai mare măsură, componentă importantă a formării și educării multilaterale a omului nou.

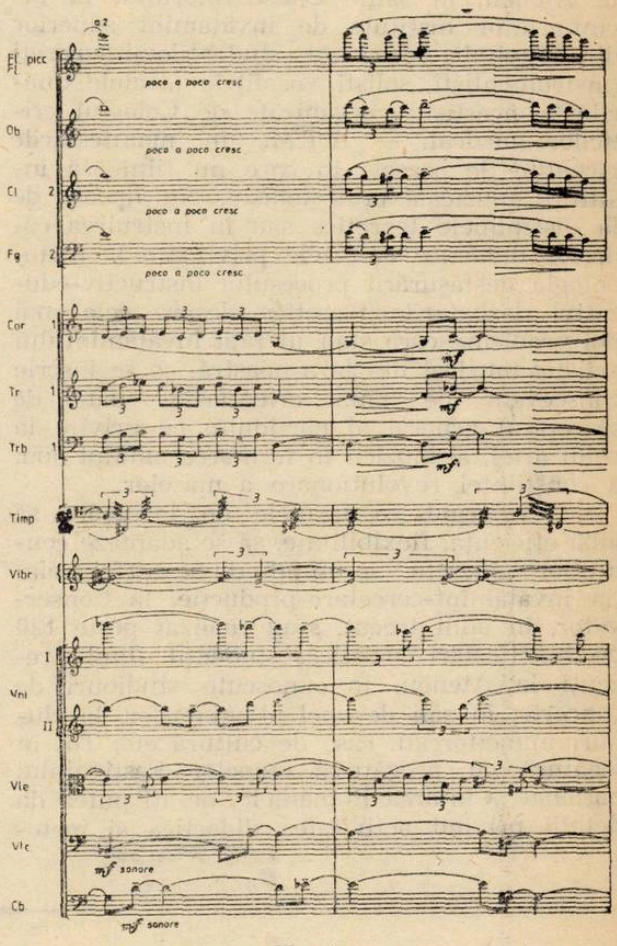
Interviu cu Nicolae CĂLINOIU, președintele Uniunii compozitorilor, rectorul Conservatorului „C. Porumbescu", realizat de Smaranda OȚEANU.

SIMFONIA A II-A „DIN INIMI" DE ULPIU VLAD

Personalitate vie, spontană, independentă, Ulpiu Vlad s-a impus în componistica românească a ultimilor ani printr-o muzică variată, profund originală. În creația sa, *Simfonia a II-a „Din inimi"* — compusă în 1985 și dedicată Anului Internațional al Tineretului — se situează pe linia unor lucrări ca : *Aduceri aminte, Vise I și II, Simfonia I.* Simplitatea scriiturii, apare în favoarea eficienței sonore, rezultatul dovedind experiența celui ce a scris *Mozaicul.*

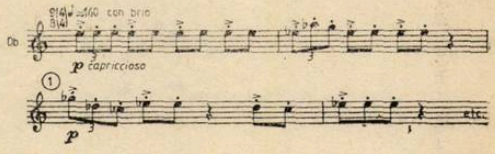
Apelul la substanța folclorică este o constantă a creației acestui compozitor. El folosește cu preponderență elemente ritmico-melodice specifice melodicii populare, pe care le decantează, subordonîndu-le unui limbaj propriu, inconfundabil. În *Simfonia a II-a* relația cu arta populară capătă sensuri noi, ea privind nivelul global al concepției. Prin îmbinarea organică a citatului propriu-zis cu materia sonoră elaborată, abstractă, autorul obține un spațiu sonor românesc, o melodie complexă.

Lucrarea se compune din trei părți contrastante : *Larghetto, Vivace, Andante.* Partea I este o construcție în formă liberă ca de altfel și celelalte ; organizarea secțiunilor ce o alcătuiesc poate fi asimilată liedului compus. Din punct de vedere sintactic, ea se bazează pe două planuri. Primul, de tip polifonic apare expus la partida de coarde prin suprapuneri de tip canonic (valabil numai la nivelul unor anumiți parametri) sau libere, a unor linii melodice pe care autorul nu le personalizează. Materialul folosit este de esență modală, în permanentă transformare ajungîndu-se la totalul cromatic fără ca acesta să se impună ca sistem de organizare. Celălalt plan este de factură autentic populară, structurat armonic, repartizat la alămuri și instrumentele de suflat din lemn. O percuție bogată constituie liant și element de culoare (ex. 1). Pe alocuri, aceste suprapuneri de melodii populare la suflători dispar pentru a face loc unor plaje sonore (polifonii difuze, învecinate cu armonia) care completează și potențează conductul neîntrerupt al corzilor. Îmbinarea aceasta a citatului autentic cu substanța elaborată capătă aspecte interesante și datorită modurilor ce guvernează axa verticală ; schimbîndu-se în funcție de necesitățile impuse de context ele dau o notă de spontaneitate. Muzica



Ex. 1

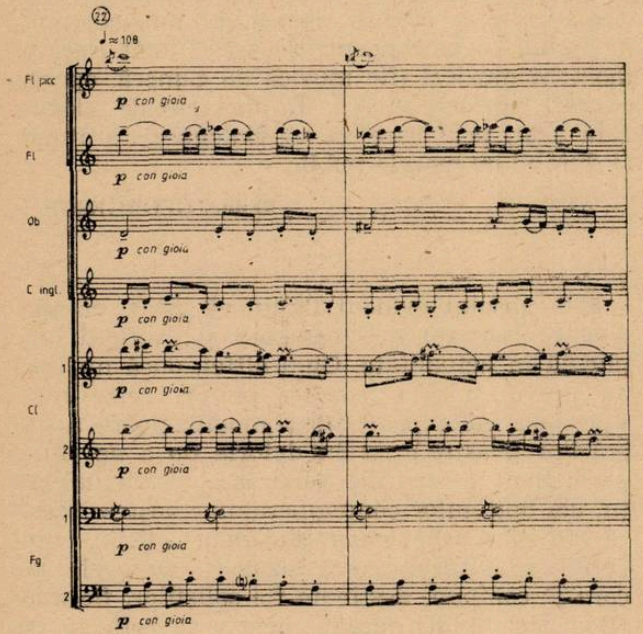
acestei părți se percepe, așa cum a dorit autorul ca o rezultantă globală complexă, fără reliefuri sau acumulări de tensiune. În contrast cu ea, partea a II-a a Simfoniei, constituită din trei secțiuni, debutează cu o temă de factură ritmică — de tip aksak — expusă inițial la oboi, percuție (Wood-block) și vioara I (ex. 2).



Ex. 2

Trebuie precizat că prima și cea de-a treia secțiune a acestei părți pot fi interpretate aît în măsura de 9/8 cît și de 4/4 ; în cazul din urmă grupul de trei va fi considerat triolet.

Acumulările pe verticală, cu caracter dezvoltător, se realizează pe de-o parte prin repartizarea și suprapunerea temei inițiale la diferite intervale, fapt ce implică schimbarea structurii ritmice, prelucrări asimetrice ale temei, pe de altă parte prin inserarea unor teme folclorice de sine stătătoare dinamizate ritmic și adaptate tipului aksak. Urmînd unei punți cu rol de acumulare tensională de natură armonică, secțiunea a II-a apelează din nou la citatul folcloric. De data aceasta însă autorul suprapune — la instrumentele de suflat din lemn opt melodii diferite alese în așa fel încît ele să fie percepute nu ca o polifonie cu voci bine individualizate ci ca o unică melodie complexă ce se des-

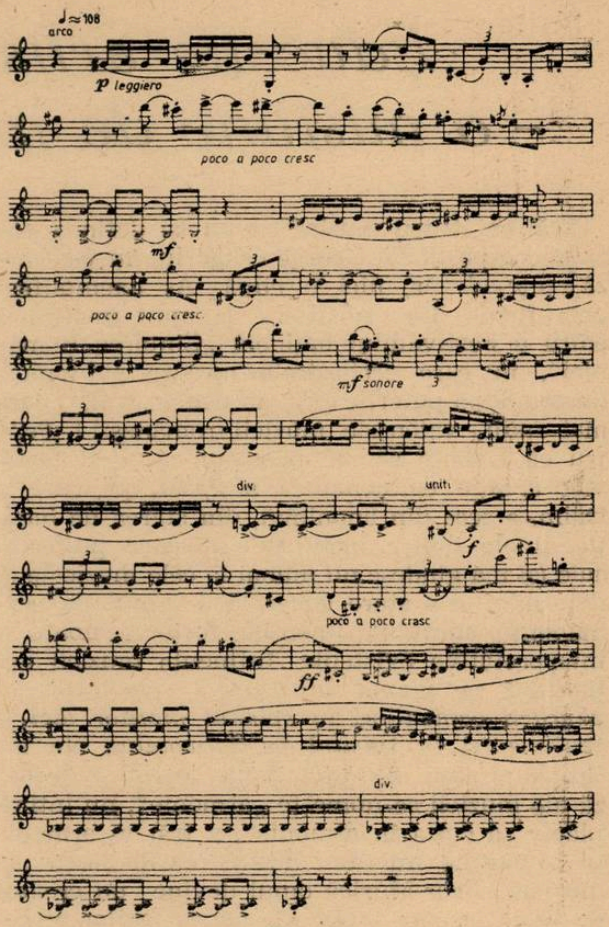


ex. 3

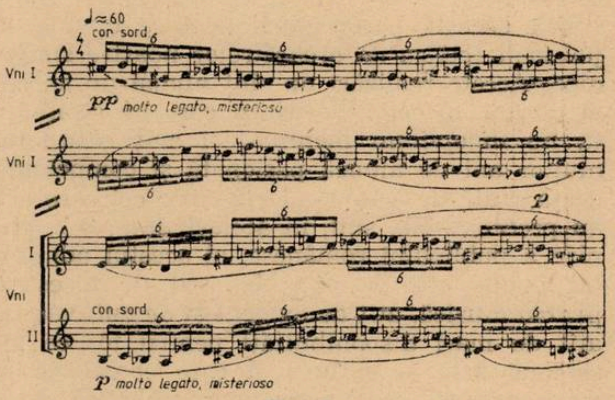
fășoară pe pedala armonică susținută de alămuri (ex. 3). Se insinuează în schimb și capătă personalitate, prin expunerea inițial la vioara I apoi în canon la întreaga partidă de corzi, o temă vioaie, de mari dimensiuni, construită însă cu o mare economie a mijloacelor, atît în ceea ce privește materialul sonor (de natură modală) cît și ca organizare ritmică, bazată în special pe augmentări și schimbări de poziție ale unor elemente generatoare (ex. 4).

Secțiunea a III-a este o revenire a celei dintîi cu îmbogățiri armonice, prelucrări ritmice și acumulări pe verticală pînă la obținerea unisonului ritmic al întregii orchestre. Predomină aici caracterul de virtuozitate al scriiturii, sentimentul de exuberanță se impune cu putere ; este de fapt punctul culminant al întregii părți.

Partea a III-a se înrudește ca atmosferă cu cea dintîi. Ea preia ideea de sugerare a spațiului mioritic prin opunerea elementului folcloric cu cel abstract. Întîlnim și aici întrepătrunderea mai multor planuri, dintre care două tipuri de pedale : una în mișcare, la corzi, un fel de pînză sonoră de factură polifonică cu elemente strict determinate, care creează senzația de curgere, de permanentă devenire (ex.



Ex. 4



Ex. 5

5) și una statică — la alămuri — de alură armonică, alcătuind adevărate blocuri sonore. Înscrise în cel de-al treilea plan, instrumentele de suflat din lemn intonează melodii populare armonizate. Introducerea lor în întregul sonor are mai mult caracter enunțiativ ; orice încercare de a se impune în discurs este înăbușită în mod sistematic de blocurile alămurilor, Prin jocul orchestrației, suflătorii de lemn preiau, pe parcurs, pînzele sonore ale corzilor care expun mici structuri folclorice cu încărcătură semantică sporită. Micile secțiuni din care se naște forma nu se impun ca entități ci se contaminează, dezvoltîndu-se una din alta, în scopul obținerii aceluiași efect global.

Michaela ROȘU

Educația artistică a publicului - o misiune de mare responsabilitate

Trăirea „întru muzică", cum își definea vocația compozitorul George Grigoriu, nu încetează, într-adevăr, nici o clipă. Aș exemplifica prin finala din cadrul nu de mult încheiatei ediții a Festivalului național „Cîntarea României", în care orchestrele noastre simfonice, fiecare după puterile sale, au demonstrat, o dată mai mult, valențele muzicii românești ! Pentru că trebuie să recunoaștem că acest festival, creație emblematică a epocii pe care o trăim, a scos din anonimat, din starea de inerție, unele dintre instituțiile noastre profesionale (și mă gîndesc nu numai la cele muzicale !), determinînd o stare generală de emulație permanentă, stimulînd imensele forțe creatoare și interpretative existente. Influența muzicii acționează *pe planul superior al conștiinței, al educării oamenilor, în spiritul marilor idei și sentimente, în spiritul patriotismului.* Nu întîmplător una din disciplinele teoretice de bază ale muzicii se numește „armonie", nu întîmplător „a cînta în armonie", a trăi în armonie se constituie într-una dintre marile lecții ale muzicii ! Prin Muzică omul devine un creator de lume în care totul este supus legilor armoniei, în care nimic nu poate fi adversar omului.

Din această perspectivă, deci se cuvine să judecăm realizările orchestrelor noastre simfonice. Aceste realizări nu sînt numai un succes al nostru, al celor de astăzi care ne străduim să ne îndeplinim menirea, ci sînt rezultatul multor ani de muncă pasionată și competentă desfășurată de aceste colective, de cei care ne-au precedat. Ele sînt, în același timp, o împlinire a publicului românesc, al acestui admirabil public atît de receptiv, atît de înzestrat pentru muzică, atît de exigent și de cultivat, cu atît de mari disponibilități pentru tot ce înseamnă artă și cultură și care constituie în mare măsură, creația cea mai valoroasă a orchestrelor noastre, realizarea lor cea mai spectaculoasă, mîndria lor, rodul muncii lor migăloase și atente. Existența unor colective, a unor interpreți de înaltă valoare artistică a permis compozitorilor noștri să abordeze marile forme simfonice, vocal-simfonice, camerale, îmbogățind tezaurul nostru de valori spirituale cu capodopere izvorîte din spiritualitatea inconfundabilă a poporului nostru, deschizînd larg muzicii românești porțile către universalitate. Vorbind despre orchestrele noastre și fonice, vorbim implicit despre interpreți, despre public. Vorbind despre realizările orchestrelor noastre, vorbim despre competența și măiestria dirijorilor, a soliștilor noștri, despre munca lor migăloasă de formare și de educare a colectivelor care le-au fost încredințate de formare și de educare a publicului, a maselor tot mai mari de auditori. Astfel, o dată mai mult, pledoaria fierbinte pentru înalta măiestrie, pentru etica interpretului își dovedește din plin actualitatea. Pentru că reacția publicului față de orice demers artistic este clară : unui eveniment artistic autentic i se răspunde prin săli pline, prin aplauzele sutelor de melomani. Dorința noastră, efortul nostru, al muzicienilor, ar trebui să se concentreze astfel încît fiecare moment muzical (fie muzică de cameră, operă, concert simfonic etc.) să fie moment de adevărată artă, prin care să se dialogheze profund și durabil cu marele public.

Remus GEORGESCU

*

Este absolut evident faptul că astăzi creația noastră este tot mai complex și profund implicată în actualitate. Cum altfel, dacă nu așa, ne putem adresa marelui public, celor care apreciază valoarea și forța mobilizatoare a lucrărilor noastre ? Avem datoria de a ne situa permanent în spațiile generoase ale actualității, ale opțiunilor contemporanilor noștri. Aceasta este și sensul demersului meu artistic, educativ și cultural, concretizat în cîntecele pe care le compun, destinate fie soliștilor, fie marilor ansambluri corale, menite să reflecte cu precădere, înaltele sentimente patriotice ale oamenilor de azi, angajarea lor plenară în muncă pentru înflorirea multilaterală a patriei. O dovadă dintre cele mai recente : piesele *„Onoare ție, clasă muncitoare* și *Țara mea, cea mai frumoasă țară,* au fost prezentate la cea de-a V-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", fiind răsplătite cu premiul I. Sînt preocupat ca opțiunea pentru această nobilă și cuprinzătoare arie tematică să se amplifice și în perioada următoare. În momentul de față, definitivez un ciclu de cîntece de masă cu care voi cinsti marea aniversare a 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. Am conceput aceste cîntece ca piese de largă respirație, în care să se regăsească pagini glorioase din istoria de luptă a clasei noastre muncitoare, suflul eroic al împlinirilor fără egal din EPOCA CEAUȘESCU. Sper ca aceste cîntece cu mesaj optimist, mobilizator să îmbogățească în chip fericit repertoriile ansamblurilor corale profesioniste și de amatori.

În ceea ce privește agenda mea viitoare de lucru, voi rămîne fidel sentimentului trăirii „întru muzică" și, mai cu seamă, „pentru muzică". Voi aborda și în continuare cu aceeași nedisimulată vigoare și pasiune componistică,

genuri muzicale diverse, ceea ce sper să confere, și mai departe, lucrărilor mele atributul implicării tot mai accentuate în actualitate. În aceeași sferă de preocupări aș aminti și colaborarea mea cu marele ecran, pentru care am terminat muzica unui nou film românesc, care rulează deja : se numește „Colierul de turcoaze", în regia lui Gheorghe Vitanidis, el fiind a cincea peliculă dintr-o serie avînd aceiași eroi. Totodată, lucrez la înregistrările muzicii unui alt film, „Coana Chirița", inspirat din comediile lui Vasile Alexandri. Sensibilitatea, gustul spectacolului de azi m-au determinat să confer partiturii un caracter contemporan. Epoca în care se petrece acțiunea m-a făcut, însă, să „îmbrac în haine noi", cum se spune, teme din binecunoscute compoziții ale lui Flechtenmacher, cel care a ilustrat în secolul al XIX-lea, comediile bardului de la Mircești. Am așadar, nădejdea ca prin îmbinarea motivelor specifice secolului trecut cu elemente moderne, de actualitate, muzica mea să nu constituie doar un fundal sonor, ci să contribuie atît la sugerarea atmosferei de epocă cît și la caracterizarea personajelor într-o nouă viziune.

Cît privește muzica ușoară, prima și marea mea dragoste, păstrez speranța că noile mele compoziții pentru care se pregătește acum lansarea, să capete girul milioanelor de ascultători și, în primul rînd al celor tineri, cărora li se și adresează. Aceste cîteva cîntece pe care le-am terminat, nu demult, vor fi imprimate, la radio și televiziune, partea solistică fiind susținută de tînăra interpretă Marina Florea. Ca proiecte, am în vedere, deocamdată un musical inspirat din comedia satirică a lui Ion Băieșu, *Fantomiada*, pe care-l compun pentru Teatrul de Operetă bucureștean.

George GRIGORIU

*

Cadrul deosebit de generos creat de Festivalul național „Cîntarea României", care cuprinde și manifestările muzicale ce au loc în mijlocul colectivului nostru de muncă, constituie unul din factorii de eficiență în direcția formării culturii muzicale a oamenilor muncii.

Manifestările muzicale, realizate atît cu participarea formațiilor proprii cît și a unor ansambluri și soliști profesioniști, au o influență tot mai accentuată asupra conștiinței publicului, modelînd profilul moral al oamenilor muncii, cultivînd dragostea de patrie, atașamentul față de valorile muncii creatoare, față de idealul de frumos și de bine.

În acest context se cuvin remarcate două aspecte : unul legat de cultura muzicală însușită anterior, atît în școală cît și în mediul unor minunate vetre folclorice, păstrătoarele tezaurului inestimabil al culturii populare — iar celălalt legat de educația muzicală pe care mulți oameni ai muncii continuă să și-o perfecționeze aici, în cadrul activităților care au loc la Clubul „Republica".

Astfel, muzica populară constituie un capitol semnificativ în agenda manifestărilor noastre artistice. Spectacolele susținute de Ansamblul folcloric „Plaiurile Dîmboviței" al întreprinderii noastre — laureat al Festivalului național „Cîntarea României" — în mijlocul colectivelor din secțiile de producție, s-au bucurat mai ales interpreții vocali și orchestra, de bune aprecieri din partea auditoriului.

La clubul „Republica" activează un cor mixt cu o veche tradiție, de peste 40 de ani, precum și un grup folcloric recent înființat care au un bogat repertoriu din fondul muzical național.

Pentru un public tînăr, dornic să umple sălile clubului, deschis spre tot ce este nou, recitalurile de chitară clasică ale lui Ioan Boeru, ca și programele de muzică ușoară vin să completeze peisajul muzical al mișcării noastre de amatori.

Formația de muzică ușoară a clubului, laureată a ediției a V-a a Festivalului național „Cîntarea României" și care a lansat o nouă stea pe firmamentul muzicii ușoare românești, este o prezență vie în mijlocul tinerilor atît din întreprindere, cît și de la liceele și întreprinderile apropiate. Această formație a lansat pe Gabriel Alexandrescu — cîștigătorul trofeului „Mamaia '85".

Colaborarea permanentă și fertilă cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. și cu Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" s-a concretizat în prezența în sălile clubului a muzicologului Nicolae Călinoiu rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, a unor distinși compozitori, muzicologi, profesori.

De asemenea, spectacolele susținute cu participarea unor soliști ai primei scene lirice a țării, a corului „Madrigal", dirijat de Marin Constantin, a unor ansambluri ca „Rapsodia Română", „Doina", a unor soliști ai Teatrului de operetă și ai Teatrului „Constantin Tănase", au contribuit la formarea culturii muzicale a oamenilor muncii de la I. T. Republica.

Manifestările mixte organizate în ultima perioadă, mai ales în cadrul „Clubului artelor" unde artiștii amatori participă alături de artiști profesioniști, în spectacole care au ca scop și inițierea în tainele Euterpei, atrag un public din ce în ce mai statornic, mai pasionat și mai receptiv, dovedind că muzica, la Clubul I. T. Republica, este o prezență reală, un factor eficient în formarea personalității oamenilor muncii, a oamenilor noi, constructorii socialismului în patria noastră.

Valeriu STOICA
directorul Clubului Sindicatului
I. T. „Republica"

*

Experiența zilnică relevă faptul că eficiența activității culturale este determinată de măsura în care aceasta reflectă veridic și dinamizează ansamblul vieții umane materiale și spirituale. Fiecare dimensiune a existenței umane se oglindește în planul emoțional-estetic al actului de cultură. Acesta, departe de a fi doar un exercițiu reflex este un veritabil forum de analiză și dezbatere a realității reflectate. Este în același timp o forță educativă purtătoare a unui mesaj politic precis. Se poate spune că orice act de cultură servește împlinirii unui anumit ideal de viață. Astfel, activitatea culturală desfășurată în societatea noastră socialistă constituie un vast cîmp de afirmare, de dezvoltare și de concretizare pentru idealul de viață comunist, pentru construirea unei societăți superioare, societatea socialistă.

Patria rămîne valoarea supremă a existenței și moștenirea cea mai de preț lăsată nouă de înaintași, întărind legămîntul nostru sfînt cu tot ce s-a urzit în ființa acestui neam.

O înțelegere din perspectiva prezentului socialist a patriei ca valoare supremă a educației revoluționare presupune reconsiderarea constructivă a unor factori de natură istorică, cultural etnografică și de ordin moral. Asistăm în zilele noastre la o asemenea reconsiderare și o evaluare constructivă a celor mai semnificative momente din viața istorică și spirituală a poporului nostru. Amplul Festival național „Cîntarea României" a deschis cea mai rodnică modalitate de manifestare în perspectiva muncii creatoare de valori, la nivelul vieții colective, dînd spiritualității naționale, deschideri și posibilități noi de afirmare într-un context istoric dinamic și revoluționar.

Scena grandiosului Festival al culturii noastre socialiste a devenit spațiu de afirmare al crezului patriotic și revoluționar al unui popor hotărît să transpună în viață programul partidului, hotărîrile Forumului comuniștilor, contribuind astfel la formarea omului de tip nou, contemporan cu epoca pe care o trăim.

Și pentru că media de vîrstă a interpreților este cea a romantismului revoluționar, este firesc ca să considerăm fiecare act cultural-artistic un moment, o secvență de educație.

În șirul marilor manifestări de-a lungul etapelor Festivalului, arta sunetelor, redînd prin mijloace specifice umanismul, patriotismul, dragostea de pace și libertate a poporului nostru, și-a cucerit locul binemeritat.

Cultura muzicală a tineretului, obiectiv important în procesul educațional al tinerei generații se realizează mijlocit (prin intermediul audițiilor muzicale, seri cultural-distractive, spectacole, cercuri de instrumente muzicale) cît și nemijlocit, prin participarea directă în cadrul amplei mișcări artistice de amatori.

Ca interpreți-soliști sau membrii ai formațiilor și grupurilor vocale și instrumentale, tinerii au dovedit, odată mai mult, că adevărata „muzică tînără" este cea venită din străvechimea creației populare românești căreia, cu dragoste și respect, generațiile noi îi adaugă personalitate și strălucire.

Făcînd parte dintr-un colectiv metodic aparținînd unui club de tineret al Capitalei, am putut constata „pe viu" afluența mare de tineri care activează ca artiști amatori în cadrul ansamblului folcloric. Explicația nu întîrzie să vină : crearea și dezvoltarea unor „medii folclorice" în diferite zone industriale ale Bucureștiului au făcut ca metropola să devină o importantă sursă de depistare și lansare de noi talente.

Ansamblul folcloric „Muntenia", ansamblu reprezentativ al clubului, condus de prof. Coman Stelian, este reprezentat în afara celor 12 instrumentiști și de cei peste 15 soliști vocali dintre care trebuie menționați Daniela Cîrjan, Geta și Petre Petrișor, Dumitru Constantin și alții.

Înalta clasă a acestui ansamblu derivă nu numai din faptul că marea majoritate sînt elevi ai școlilor de muzică ci și din orientarea justă, elevată a repertoriului.

Prezent la toate manifestările organizate la sediul clubului cît și pe scenele din Capitală și țară, ansamblul a încercat și în mare parte a reușit să atragă atenția asupra suflului nou, original, de interpretare.

Corul de cameră condus de prof. Jean Lupu, chiar dacă nu totdeauna egal ca valoare (s-au produs multe fluctuații în alcătuirea lui) a prezentat ori de cîte ori a apărut pe scenă un repertoriu inteligent alcătuit reușind adevărate momente educative.

Formațiile de muzică ușoară (ca și soliștii de altfel) prezente în clubul nostru, rămîn în continuare tributare unor stiluri cunoscute. Vreau să spun prin asta că valoarea lor în sine, ca formație, nu se ridică peste nivelul mediu și de aceea, tinerii preferă la serile cultural distractive muzica disco decît prezentarea formației clubului „pe viu".

Rămîne în atenția noastră, a colectivului metodic, a specialiștilor, acest aspect. Vom urmări mai atent atît selectarea membrilor acestor formații cît și alegerea repertoriului lor.

În ceea ce privește educarea muzicală „mijlocită", atenția noastră s-a îndreptat și se va îndrepta spre calitatea actului muzical mai mult decît spre cantitate.

Deplasarea activității culturale din incintele caselor de cultură la locurile de muncă, tot mai frecvent promovată în ultima vreme, contribuie în mod hotărîtor la sporirea eficienței procesului de interiorizare a idealului de viață comunist în rîndul maselor.

Adriana BOTEZ
Instructor la „Ecran Club" — București

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Agenda

Între 13—16 februarie în București la sala Polivalentă s-a desfășurat Concursul „Melodii '85" având două secțiuni : „Melodiile anului '85" și „Muzică de dans în primă audiție". Premiile au fost acordate de juriul alcătuit din : președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, prof. univ. Nicolae Călinoiu, Laurențiu Profeta, Dan Ardelean, Horia Moculescu, Camelia Dăscălescu, Vasile Veselovski, Smaranda Oțeanu, Daniela Fotea, Petre Codreanu, Nicolae Dragoș, Sandu Fayer și Valerian Mareș.

În zilele de 1—2 februarie la Iași, 8—9 februarie la Pitești și 15—16 februarie la Cluj-Napoca au avut loc dezbateri despre prezența creației muzicale în cadrul celei de a V-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României" la care au luat parte compozitorii : Vasile Donose, Mircea Neagu, Constantin Romașcanu și Vasile Spătărelu ● La 8—9 februarie la Alexandria în județul Teleorman în cadrul Cenaclului „Prietenii muzicii" s-a desfășurat întîlnirea și instruirea dirijorilor de coruri și instructorii artistici din județ cu participarea compozitorului Ștefan Andronic ● În același cadru în zilele de 15—16 februarie la Focșani a avut loc întîlnirea cu instructorii muzicali și dirijorii formațiilor corale din județ la care au participat : compozitorul și muzicologul Vasile Donose și compozitorul Ștefan Andronic ● Între 10—13 februarie în cadrul manifestărilor dedicate „Zilei feroviarului", la Atelierele C.F.R. Simeria jud. Hunedoara compozitorul Mircea Bădulescu a luat parte ca reprezentant al Uniunii compozitorilor, prilej cu care a avut și unele întîlniri de lucru legate de înnoirea repertoriului formațiilor corale din Simeria ● Între 10—18 februarie compozitorul Radu Paladi s-a deplasat la Botoșani în vederea îndrumării formației corale „George Enescu", pentru programul ce-l va susține cu ocazia inaugurării Casei de cultură din localitate ● Între 20—22 februarie la Bacău a avut loc un simpozion de muzicologie cu tema : „Creația muzicală contemporană ; realități și perspective" manifestare în cadrul „Zilelor muzicii contemporane" la care au luat parte : Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Liviu Dănceanu, Doina Rotaru, Luminița Vartolomei, Mihaela Marinescu și Mihaela Roșu.

A.V.

Lucrările premiate la Concursul „Melodiile anului 1985"

A. Secțiunea „Melodiile Anului '85"

Marele premiu

Horia Moculescu — *Leagănul meu.* Versuri Aurel Storin. — *Păi de ce.* Versuri Mihai Maximilian.

Marius Țeicu — *Voi cînta pentru mileniul trei. — Nu te enerva.* Ambele pe versuri de Eugen Rotaru.

Premiul organizatorilor

Vasile Vasilache — *De ce nu-mi spui că mă iubești.* Versuri Roxana Popescu.

Marcel Dragomir — *Ești învingător.* Versuri Roxana Popescu.

Dan Stoian — *Cele mai frumoase flori.* Versuri Ciupi Rădulescu. — *Grea e dragostea.* Versuri Eugen Rotaru.

Camelia Dăscălescu — *Serenadă pentru ochii tăi.* Versuri Roxana Popescu.

Premiul juriului

Ion Cristinoiu — *Să crezi în dragostea mea.* Versuri *Roxana Popescu.*

Cornel Fugaru — *Adio, dar rămîn cu tine.* Versuri Dan Dimitriu.

Jolt Kerestely — *Bună ziua dragoste.* Versuri Aurel Storin.

Premiul special — Pace

Temistocle Popa — *Să împodobim pămîntul cu florile iubirii.* Versuri Temistocle Popa.

Dan Ștefănică — *Cîntați de dragoste.* Versuri Eugen Rotaru.

Premiul de popularitate

Ionel Tudor — *Serenada mea.* Versuri Andreea Andrei.

Premiul CC al U.T.C. — Ex aequo

Dumitru Lupu — *Vreau să dansez.* Versuri Viorela Filip.

Șerban Georgescu — *Același vis.* Versuri Nicolae Dumitru.

Premiul Ansamblului artistic al U.T.C. — Ex aequo

Romeo Vanica — *Viața învinge.* Versuri Dan Verona.

B. Secțiunea „Muzică de dans în primă audiție"

Premiul I

Dan Dimitriu — *Va exista. — Sînt două stele albastre ochii tăi.* Ambele pe versuri de Eugen Rotaru.

Premiul CC al U.T.C. — Ex aequo

Dani Constantin — *Un portret de fată.* Versuri Eugen Dumitru.

Premiul juriului

Temistocle Popa — *Uite așa.* Versuri Aurel Storin.

Ionel Tudor — *Ce să fac.* Versuri Andreea Andrei.

Dan Ștefănică — *Nu știu ce ai ales.* Versuri Eugen Rotaru.

Jolt Kerestely — *Cu pași de step.* Versuri Dan Dumitriu.

Alexandru Vilmany — *De-ar fi să vii.* Versuri Roxana Popescu.

Premiul Ansamblului artistic U.T.C. — Ex aequo

Mircea Drăgan — *Dansul dragostei.* Versuri Eugen Rotaru.

Premiul de debut componistic — Ex aequo

George Natsis — *Preludiu* — piesă de orchestră.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de muzică de operă și balet

Dan Mihai Goia — **Albă ca zăpada,** balet în 3 acte pentru copii, pe libret al autorului după basmul cu același titlu.

Eugeniu Mincu — **Povești la gura sobei,** suită pentru balet, cu un libret de Ecaterina Micu.

M. M.

Secția de muzică corală

Zaharia Popescu — *Sub soarele de mai* — cor femei — versuri Virgil Carianopol ● Gheorghe Stănescu — *Evul zborului înalt* — cor mixt, versuri Dinu Motroc ● Gheorghe Carp — *Țării mele* — cor mixt, versuri Victor Tulbure ● Laurențiu Profeta — *Partidului cinstire* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan ● Vasile Donose — *Omagiu* — cor mixt, versuri Pavel Pereș ; *Românie plai de soare* — soliști și cor mixt, versuri Vasile Donose ● Radu Paladi — *Un partid și un popor* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan.

PLOIEȘTI

Printre manifestările înscrise în programul celei de a V-a ediții a Zilelor muzicale prahovene merită evidențiat colocviul cu tema „Muzicianul și spiritul contemporan" — realizat de cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, cu sprijinul direct al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. care a fost reprezentată de prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma și compozitorii Zaharia Popescu și Aurel Giroveanu.

După cuvîntul introductiv al semnatarului acestor rînduri — în calitate de vicepreședinte al C.J.C.E.S. și vicepreședinte al cenaclului muzical „Paul Constantinescu" — în interesantele lor intervenții, participanții la dezbateri, compozitorii Zaharia Popescu și Aurel Giroveanu, prof. Gh. Neagu, Gh. Mărgărit, Leonida Brezeanu și Cornel Irimia și, în final, prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma — au contribuit la mai buna orientare și îndrumare a activității — tot mai complexe — pe care muzicienii prahoveni sînt chemați să o desfășoare în noua etapă de dezvoltare a patriei.

În partea finală, pentru merite deosebite în sprijinirea formațiilor muzicale din județ, s-au înmînat diplome de onoare ale Comitetului județean de cultură și educație socialistă : prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma, compozitorilor Zaharia Popescu și Aurel Giroveanu și dirijorilor și profesorilor : Gheorghe C. Ionescu, Gheorghe Neagu, Gheorghe Mărgărit, Leonida Brezeanu, Florin Faur și Huba Bertalan.

Alexandru BĂDULESCU

PREMIILE ASOCIAȚIEI OAMENILOR DE TEATRU ȘI MUZICĂ (A.T.M.) ÎN DOMENIUL MUZICII PE ANUL 1985

ACORDATE DE CONDUCEREA ASOCIAȚIEI

— PREMII EXCEPȚIONALE :

Baritonul David Ohanesian,

pentru întreaga activitate de creație desfășurată pe scena Operei Române și cu deosebire pentru remarcabila interpretare a rolului titular din Opera *Oedip* de George Enescu.

Coregraful Oleg Danovschi,

pentru întreaga activitate de creație artistică desfășurată în domeniul artei coregrafice și valoroasa contribuție la afirmarea baletului românesc contemporan.

— PREMIUL CRITICII MUZICALE

Criticul muzical Dumitru Avakian

pentru susținuta activitate în promovarea tinerilor muzicieni în viața artistică a țării.

ACORDATE DE COLEGIUL CRITICILOR MUZICALI

— PREMIUL PENTRU PROMOVAREA MUZICII ROMÂNEȘTI

Dirijorul Ion Baciu din Iași,

pentru interpretarea, în Festivalul internațional „George Enescu" a *Simfoniei a II-a* de George Enescu

Dirijorul Emil Simon din Cluj-Napoca,

pentru interpretarea în primă audiție a operei-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță.

— PREMIUL PENTRU PROPAGAREA ÎN VIAȚA MUZICALĂ INTERNAȚIONALĂ A CAPODOPERELOR ENESCIENE

Pianista Aurora Ienei.

— PREMIUL PENTRU AFIRMAREA CREAȚIEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI ÎN CIRCUITUL INTERNAȚIONAL

Dirijorul Horia Andreescu.

— PREMIUL PENTRU MĂIESTRIE ARTISTICĂ

Organista Ursula Philippi

— PREMIUL PENTRU IMPUNEREA VALORILOR ORIGINALE ALE JAZZULUI ROMÂNESC

Compozitorul, contrabasistul și pianistul Johnny Răducanu

— PREMIUL TÎNĂRULUI INTERPET

Pianistul Vlad Dimulescu

Violonista Luminița Petre Rogacev

— DIPLOME DE ONOARE

Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

din București, pentru împlinirea la înalte cote artistice a stagiunilor muzicale pe platformele industriale ale Capitalei și din alte centre muncitorești din țară, pentru excelente rezultate obținute de studenți la Concursurile naționale și internaționale de interpretare.

Orchestra simfonică din Ploiești

pentru rezultatele bune obținute în activitatea concertistică la sediu și în deplasare, pentru promovarea tinerilor soliști și dirijori.

Profesorul Al Bădulescu,

pentru contribuția valoroasă la desfășurarea vieții muzicale prahovene.

Casa de discuri „Electrecord"

pentru realizarea artistică a albumului discografic cu opera **Orestia I — Agamemnon** de Aurel Stroe.

LAUREAȚII CONCURSURILOR INTERNAȚIONALE DE INTERPRETARE MUZICALĂ ALE ANULUI 1985

Violonista Cristina Anghelescu, de la Filarmonica „Oltenia" din Craiova — Premiul I la Vina del Mar (Chile).

Trio „Bacău", de la Orchestra Simfonică Bacău — Premiul I la Stresa (Italia).

Basul Teodor Ciurdea, de la Opera Română din București — Premiul II la Vercelli (Italia).

Soprana Anca Dămăceanu de la Teatrul Muzical Brașov — Premiul II la Sofia (R.P.B.).

Contrabasistul Dorin Marc, de la Filarmonica din Cluj-Napoca — Premiul II la München (R.F.G.).

Pianista Anuș Cividan, de la Ansamblul „Rapsodia Română" — Premiul IV la Stresa (Italia).

Soprana Irina Săndulescu-Bălan, de la Teatrul Muzical Brașov și pianista **Lena Vieru** — Premiul special al juriului la concursul „Brahms" de la Hamburg (R.F.G.).

STUDENȚI :

(de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București) :

Leontina Văduva (canto) Premiul I la Toulouse (Franța) și la Hertogenbosch (Olanda), Premiul II la concursul „Francesco Vinas" de la Barcelona (Spania).

Ovidiu Bădilă (contrabas) — Premiul I la Markneukirchen (R.D.G.)

Constantin Sandu (pian) — premiul II la Epinal (Franța) și Premiul III la Barcelona (Spania).

Lorena Țecu (pian) — Premiul II la Catanzaro și la Marsala (Italia).

Gabriel Croitoru (vioară) — Premiul II la Sion (Elveția) și Premiul III la concursul Paganini" de la Genova (Italia).

Ruxandra Simionescu (vioară) — Premiul V la Sion (Elveția),

Nicolae Vasilescu (vioară) — Premiul VI la concursul „Sibelius" de la Helsinki (Finlanda).

Ruxandra Vodă (soprană) — Premiul special al juriului la concursul „Francisco Vinas" de la Barcelona (Spania).

ELEVI :

Eugen Bold, Carmen Roșu, Răzvan Aliman, Ruxandra Constantinovici și Cezar Ieșeanu (vioară, Liceul „George Enescu", București) — Premiul I absolut la Stresa (Italia).

Andreea Butnaru și Florian Coman (pian, Liceul „Enescu" — Premiul I absolut la Stresa (Italia).

Paul Cr. Staicu (pian, Liceul „Enescu") — Premiul I absolut la Catanzaro (Italia), **Dragoș Călin, Constantin Dănilă, Călin Lupu, Andreea Gavrilescu și Ștefania Pipa** (vioară, Liceul „Enescu") — Premiul I la Stresa (Italia).

Elisabeta Herțeg (Școala generală, Baia Mare) și **Adriana Simon** (Liceul de Artă, Cluj-Napoca) — **Premiul I (vioară) la Stresa (Italia).**

Mădălina Pițu și Cristina Ana (pian, Liceul „Enescu") — Premiul I la Stresa (Italia), **Liviu Prunaru** (vioară, Liceul „Enescu") — Premiul I la Usti nad Orlici (R.S.C.).

Raluca Știrbăț (pian, Liceul de artă, Iași) — Premiul I la Usti nad Labem (R.S.C.).

Titus Fluieraș și Ioana Missits (Liceul de artă, Cluj-Napoca), **Adrian Pînzaru** (Liceul de artă, Iași), **Ovidiu Sutic, Mirela Pița și Cristian Nenescu** (Liceul „Enescu") — Premiul II (vioară) la Stresa (Italia).

Carmen Rotaru, Cristina Ionescu, Elisabeta Nenu (Liceul „Enescu") și **Valentin Lazăr** (Liceul de artă, Cluj-Napoca) — Premiul II (pian la Stresa (Italia), **Bogdan Chiroșcă** (Școala generală, Botoșani), **Toma Popovici, Cătălin Ene și Adelina Voican** (Liceul „Enescu") — Premiul II (pian) la Catanzaro (Italia),

Cristina Constantinescu și **Laura Chebeliu** (Liceul „Enescu"), **Rodica Horda** și **Adela Farcaș** (Liceul de artă, Cluj-Napoca), **Daniel Szasz** (Școala generală, Sibiu) și **Raluca Marinescu** (Școala generală nr. 3, București) — Premiul III (vioară) la Stresa (Italia).

Manuela Giosa și **Alexandru Teclu** (pian, Liceul „Enescu") — Premiul III la Catanzaro (Italia).

Florin Croitoru și **Alexandru Tomescu** (vioară) Premiul III la Usti nad Orlici (R.S.C.).

Raluca Preda (pian, Liceul „Enescu") — Premiul IV la Casale Manferato (Italia).

Ilonca Rus (pian, Școala generală, Bacău) — Premiul V la Marsala (Italia).

Adriana Nedriță (vioară, Liceul de artă, Iași) — Premiul V la Freiburg (R.F.G.) și Premiul special al juriului la Lublin (R.P.P.).

Teodor Bota și **Iulia Jurja** (Liceul de artă, Cluj-Napoca) și **Tania Truică** (Liceul „Enescu") — Mențiune (pian) la Catanzaro (Italia).

Florin Ionescu-Galați (Liceul de artă, Brașov) și **Mihaela Oancea** (Liceul „Enescu") — Mențiune (vioară) la Usti nad Orlici (R.S.C.).

Mirabela Dina (Liceul de artă, Craiova) și **Andreea Butnaru** (Liceul „Enescu"") — Mențiune (pian) la Usti nad Labem (R.S.C.).

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

I. *Mircea Cristescu — Dana Borșan — Amiraș*

Neoferind surprize repertoriale, primul concert al Filarmonicii „George Enescu" din luna februarie — 6, 7 — (observație valabilă și în cazul celorlalte trei concerte din luna amintită) s-a circumscris, cu relativ succes, în zona satisfacțiilor estetice autentice, eventualele amendamente vizînd mai ales unele aspecte interpretative.

Sub conducerea muzicală a experimentatului dirijor Mircea Cristescu, am audiat mai întîi suita *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea, moment de pitorească reverie, care, în ciuda programatismului ei descriptivist (probat de ipostaza inițială, de muzică de film) rămîne o pagină de referință a școlii muzicale românești și nu numai a compozitorului, puțin uitat de muzicienii contemporani. Interpretarea inspirată, conturînd splendide spații sonore printr-un dozaj impecabil al planurilor timbrale, a făcut din primul moment al concertului reperul cel mai omogen sub aspectul reușitei interpretative. Nu același lucru se poate afirma despre versiunea *Concertului pentru pian și orchestră nr. 2 în la major* de Franz Liszt, oferită de Dana Borșan — Amiraș, excesiv lirică și lipsită de realizarea culminației. În ciuda evidenței faptului că Dana Borșan-Amiraș posedă o tehnică pianistică foarte bună (subliniată prin rezolvarea cu succes a majorității pasajelor dificile) și cultivă o sonoritate frumoasă, expresivă, excelentă pentru pasajele lirice — în care touché-ul său perlat ne determină să-i recunoaștem afinități chopiniene și mozartiene — varianta sa, credem, nu a fost una dintre cele mai inspirate. Poate că dacă ar fi fost sprijinită mai mult de orchestră în menținerea tonusului (așa cum s-a întîmplat doar în secțiunea finală), interpretarea sa nu ar fi fost lipsită de accente eroice, de rezolvarea adecvată a tramei sonore.

Aceeași carență vizînd realizarea tensiunilor și a rezolvărilor dramatice s-a insinuat și pe parcursul interpretării *Dansului Salomeei* din opera *Salomeea* de Richard Strauss, astfel că perfida frumusețe legendară a fost cam văduvită de senzualitate, iar noi nu am simțit prea mulți fiori nici după cel de-al 7-lea văl aruncat.

Fără a ridica probleme deosebite atît interpreților cît și auditoriului, cele trei schițe simfonice *În oraș* de Leonard Bernstein au constituit un moment „de efect" chiar dacă puțin heteroclit, și care, în orice caz, ne-a amintit de o înduioșătoare *Poveste din Cartierul de Vest*.

Oricum, dacă serii i-a lipsit puțin gustul dramatic, nu i-a lipsit, în schimb, umorul !

II. *Mihai Brediceanu — Valentin Gheorghiu*

Cel de-al doilea cuplu de concerte susținut de Filarmonica „George Enescu" în luna februarie — 13, 14 —, avea din premiză, atributul de a atrage publicul meloman, prin promisiunea unor repere de referință ale școlii interpretative românești : Mihai Brediceanu dirijînd *Simfonia I în mi bemol major* de George Enescu, Valentin Gheorghiu interpretînd *Piesa de concert în fa minor pentru pian și orchestră* de Weber, Mihai Brediceanu și Valentin Gheorghiu (la orgă) tălmăcind *Simfonia a III-a cu orgă, în do minor* de Saint-Saëns.

Suficient de experimentați în problema primei simfonii enesciene (căreia i-au dedicat, cu cîtva timp în urmă și un reușit disc) dirijorul Mihai Brediceanu și orchestra simfonică a Filarmonicii s-au întrecut din nou pe sine, recreînd, sub fiorul emoției autentice, universul de superbă finețe al acestui opus.

Interpretării nu i-a lipsit nimic din apanajul expresiv al simfoniei : proiecția generoasă a fluxului sonor, frizînd monumentalul ; reliefarea desăvîrșită a bogatei substanțe tematice ; fructificarea deplină

a culorii armonice și orchestrale — și toate acestea impregnate deopotrivă în cromatica curcubeului visării gingașe, sau în arcul voltaic al gestului ferm, după dreapta măsură a sintezei personale, echilibrate.

Acestui moment simfonic de excepție i-a urmat, conform așteptărilor, un moment concertant de excepție, avîndu-l ca protagonist pe pianistul complet — Valentin Gheorghiu. Sonoritatea clară, dozajul rafinat, ținuta impecabilă a celui ce ghidează, de cîteva bune decenii, școala pianistică românească, nu au fost și nu puteau fi o surpriză. Păcat că pe alocuri frumusețea momentului a fost umbrită de unele decalaje ale orchestrei — care, de altfel, a susținut cu expresivitate dialogul concertant. Promițînd a se încheia sub auspicii extraordinare — după cele două reușite momente anterioare — concertul nu și-a putut însă menține în continuare curba valorică ascensională, coborînd în zonele mai defrișate ale corectitudinii, prin interpretarea *Simfoniei a III-a cu orgă, în do minor*, de Saint-Saëns. Ceea ce i s-a putut reproșa acestui ultim reper simfonic a fost o anumită lipsă de nerv a interpretării, brodată pe fondul unor tempouri mult lărgite (Părțile a II-a și a III-a), avînd ca rezultantă hipertrofierea întregului și prin urmare dificultatea perceperii sensurilor unificatoare (un alt neajuns privește dezacordajul dintre orgă și alămuri). În ciuda anumitor scăderi, concertul și-a păstrat cu demnitate coloana sa vertebrală prin două mari reușite, marcate de două personalități ale artei noastre interpretative: Mihai Brediceanu, cu *Simfonia I în mi bemol major* de Enescu; Valentin Gheorghiu în dublă ipostază — de pianist în *Piesa de concert* de Weber — și organist — *în Simfonia a III-a* de Saint-Saëns.

III. *Mihai Brediceanu — Cristina Anghelescu*

Un concert reușit poate fi considerat și cel din serile de 20 și 21 februarie, aflat sub semnul heraldic al romantismului de spirit și formă. Preferința programării unor opere de factură romantică în cadrul concertelor Filarmonicii din luna februarie s-a manifestat deosebit de pregnant cu prilejul acestui concert, ce ar fi putut fi foarte bine subintitulat „Vîrstele romantismului", în sensul propunerii: unui romantism contemporan în *Simfonia lirico-dramatică „In Memoriam"* de Dumitru Bughici; a unui romantism echilibrat, de factură clasicizantă în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* de F. Mendelssohn-Bartholdy și a unui romantism exacerbat în *Preludiul și Moartea Isoldei* din opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner.

Evenimentul componistic al serii a fost, desigur, prezentarea în primă audiție bucureșteană a *Simfoniei lirico-dramatice pentru orchestră de coarde „In Memoriam"* dedicată de compozitorul Bughici luptătorilor antifasciști. Dincolo de mesajul său larg programatic, simfonia s-a dovedit a fi o frumoasă descindere de amplu gest neoromantic în straturile profund asimilate ale ethosului românesc, transfigurat sub forma prelucrării originale a unui limbaj modal marcat de voite, pe alocuri, accente enesciene (Preludiu). Pe aceeași coordonată a echilibrului de construcție — bazat și în *Simfonia lirico-dramatică* pe principiul formei închise, cu intime corespondențe între părțile externe (Lent, Repede, Lent) chiar dacă sub semnul unei alte epoci și al altor deziderate estetice, *Simfonia a VIII-a în fa major* de Beethoven ni s-a oferit sub implacabila sa „moira", legată de precizia metronomului Maelzel — un fel de pat al lui Procust, în care impetuosul Beethoven a încercat să încapă, și culmea, a reușit! Claritate, precizie, exactitate, iată ce a definit acest moment interpretativ.

Prezența tinerei și valoroasei violoniste Cristina Anghelescu — posesoare a unui prestigios palmares, dar și a unei binemeritate aprecieri internaționale — a contribuit, desigur, la supralicitarea cotelor valorice ale serii printr-o interpretare a *Concertului* de Mendelssohn — Bartholdy demnă de cele mai bune aprecieri. Temperament liric prin excelență, Cristina Anghelescu a făcut încă o dată dovada unei sensibilități aparte, servită de o virtuozitate și o sonoritate strălucitoare și nu în ultimul rînd de o intonație specială, cu un efect emoționant.

După surmontarea cu succes a acestei pietre de încercare reprezentată de concertul de Mendelssohn — cu sprijinul prompt al orchestrei —, momentul final, de exacerbare romantică, prilejuit de interpretarea celebrelor pagini wagneriene *Preludiul și Moartea Isoldei*, ne-a surprins tocmai prin excesul de echilibru, poate că încă nu frizînd platitudinea, dar, în orice caz, puțin detașat de incandescența mocnindă a abisalelor pasiuni stîrnite de „filtrul dragostei și al morții".

Dar dacă uneori și prea mult romantism strică?

IV. *Petre Sbârcea — Ștefan Gheorghiu*

Ultimul concert al Filarmonicii „George Enescu" din luna februarie (27, 28) s-a desfășurat sub foarte bune auspicii, atît în privința forțelor interpretative cît și a lucrărilor de rezistență înscrise în program: poemul simfonic *Pintea Viteazul* de Liviu Glodeanu, *Concertul pentru violă de* William Walton și *Simfonia a VI-a în si minor* de Ceaikovski. Trei opus-uri dintre care două cu vădită tentă romantică, conform preferințelor lunii februarie — un februarie languros, se pare?

Concertul a debutat cu poemul simfonic *Pintea Viteazul* al regretatului compozitor Liviu Glodeanu, un valoros reper al generației de compozitori aflați acum în plină maturitate. Sub semnul paradoxului (asemeni propriului destin și asemeni destinului unui alt mare dispărut — Mihai Moldovan), poemul *Pintea Viteazul* a intrat în cultura românească pe sub o „poartă a sărutului", simbol al miticei unități a contrariilor, nuntire prin care pacea interioară și jocul frenetic apar ca o perpetuă referință arhetipală, ca nesfîrșita plutire a gestului clarului pe roată. Dar, după această stare de contemplare abisală, de sorginte folclorică — excelent creată de orchestra simfonică a Filarmonicii condusă de bagheta inspiratului dirijor George Sbârcea, tentația gestului romantic revine cu sporită forță, propunîndu-ne *Concertul pentru violă și orchestră* (compus în 1929) de William Walton. În interpretarea plină de virtuozitate a violistului Ștefan Gheorghiu, membru apreciat al orchestrei filarmonice, am putut audia o muzică ușor tributară gestului teatral (poate în virtutea experi-

enței compozitorului englez pe tărîmul muzicii de film ce i-a adus mare faimă prin abordarea unor capodopere precum: Richard al III-lea, Hamlet etc.), voit învăluită de anumite ambiguități stilistice, pigmentată de ritmuri jazzistice și de asemeni cu temerare gesturi polifonice (ca în cazul monumentalei forme de fugă la corzi), într-un cuvînt, o muzică cu farmec propriu, ușor eclectică, semnată — William Walton.

Aprecieri laudative solistului, orchestrei și dirijorului pentru sincronizarea totală a intențiilor expresive.

În privința ultimei lucrări interpretate — monumentala *Simfonie a VI-a* ceaikovskiană, părerile pot fi unanim îndreptate în direcția recunoașterii unui moment de aleasă inspirație, care îi datorează lui George Sbârcea — unul dintre dirijorii de frunte ai generației mature — și orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", aflată într-o perpetuă ascensiune profesională —, dăruirea artistică plenară.

Concluzionînd asupra celor patru concerte comentate de noi, vom spune că februarie, la Filarmonică, nu a fost lipsit de o anumită strălucire... estivală!

Ileana PREDA-URSU

Concertele Radioteleviziunii

Concert-dezbatere

Joi 6 februarie, primul concert-dezbatere din noul an ne-a lăsat impresii confuze. Programul său era neîndoielnic atractiv (prin autori, titlul lucrărilor și forțele interpretative antrenate), conducerea prezentărilor și discuțiilor asigurată de un nume de mînanții al vieții noastre muzicale (Ovidiu Varga), asistența alcătuită în principal din oameni avizați. În afara primei lucrări, semnată de Wolfgang Steffen (*Simfonia de cameră*, în care rigoarea și libertatea se întrepătrund, într-un discurs destul de uscat, în pofida științei de a combina și varia ritmurile și culorile), celelalte aparțin autorilor noștri. Ștefan Niculescu în *Cantos — simfonia a III-a concertantă* (varianta pentru clarinet și orchestră) își propune — și reușește — o sinteză a limbajelor curente, cu accent pe desfășurarea melodică amplă, structurată modal pe sugestii arhaice, bizantine. Admirabil ca unitate de stil, fără a dezice (prin procedee, ethos și suflu) alte compoziții ale autorului, acest opus are, în programul de sală, o autoprezentare din care trebuie să citățm finalul, întrucît el reprezintă nu atît o descoperire a logicii sonore, cît o estetică a compoziției: „Scriitura principală din *Cantos* este melodia, de unde titlul simfoniei, melodie care își trage seva din vechea noastră cultură bizantină precum și din alte culturi tradiționale (artă folclorică, gregoriană, extra europeană etc.), propunîndu-și astfel un fel de „ecumenism" sau o „armonie" între muzica din Est și cea din Vest. Melodia se combină cel mai frecvent cu eterofonia, fără să excludă totuși omofonia, polifonia sau superpozițiile lor mai mult sau mai puțin complexe. Frecvențele sînt obținute (prin anumite procedee de „filtrare") din componentele cîtorva spectre, ale căror fundamentale se înlănțuie de-a lungul discursului în ordinea: *DO, SOL, RE, SOL, FA*. În centrul lucrării se plasează o „cadență" pentru solistul principal (sau soliștii principali, în varianta a treia) și cele trei flaute, toate aceste instrumente cîntînd liber, fără dirijor, dar fiind totodată acompaniate de-o lungă pedală a orchestrei, aflată într-o continuă transformare și denumită *ison* în tradiția bizantină. Forma rezultă din evoluția sau schimbarea ideilor muzicale. Astfel, structurile fie se transformă imperceptibil — adică lent și continuu — una în cea imediat următoare, fie admit, pe alocuri, ruptura discursului. În ciuda neîncetatelor modificări, aceste „modulații" conservă totuși identitatea ideilor, de unde coincidența paradoxală dintre mișcare și imobilitate, coincidență ce caracterizează muzica *Simfoniei a III-a*".

Călin Ioachimescu a prezentat *Concerto pentru trombon, contrabas și orchestră*, caracterizat de „căutarea unei noi consonanțe pe baza unui sunet-origine, sunet-idee". În plan teoretic toate sînt bune; o singură audiție nu ne-a lămurit însă asupra concordanței depline dintre idee și realizarea expresivă. Ultima compoziție, *Harryphonie (epsilon), muzică pentru soliști și orchestră mare* de Iancu Dumitrescu se înscrie pe linia căutărilor de asemenea perfect justificate în teorie, autorul situîndu-se, dacă nu ne înșelăm, printre cei mai activi și mai consecvenți în acest sens. Direcția nouă o marchează sugestiile practicii folclorice ancestrale, ceea ce conferă fluxului sonor caracterul unei redimensionări în spirit și limbaj. Interpretarea a fost mai mult decît o lectură, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii și încercatul dirijor Iosif Conta fiind familiarizați cu cele mai diverse maniere componistice moderne. Nedumerirea noastră provine din discrepanța dintre aparatul fără exagerare uriaș antrenat și efectele mult prea reduse — cu excepția piesei lui Ștefan Niculescu. Aurelian-Octav Popa s-a dovedit și de astă dată formidabil, prin știința de a da un sens fiecărei fraze (fiecărui sunet chiar), nu orice sens însă, ci cel al spiritului partiturii, cel dorit de autor. Contrabasistul italian Fernando Grillo este entuziasmant prin sunetul său perfect controlat și extrem de calitativ, Barrie Webb, trombonist și Melvin Poore, tubist, ambii din Marea Britanie, se disting prin stăpînirea tuturor secretelor instrumentelor lor, obținînd cu ușurință și expresivitate efectele dorite; dar nu credem să fi fost puși întru totul în valoare prin partiturile încredințate. Așa stînd lucrurile, ne întrebăm dacă investițiile de muncă nu sînt prea mari față de un rezultat care nici măcar nu rivalizează cu cel al unui cenaclu oarecare. Poate că următoarele concerte-dezbatere ar trebui să aibă programe mai variate (dar și mai scurte), astfel încît foloasele să fie mai nete (în planul limpezirilor teoretice, al impunerii valorilor componistice astfel certificate), iar dezbaterile să fie (parțial, evident) reluate într-o emisiune radiofonică specială.

Bohuslav Matusek

Sîmbătă 8 februarie, programul a cuprins două lucrări: *Simfonia I* de Beethoven și *Concertul pentru vioară și orchestră de Dvořák*. Relativ scurt dar presupunînd efort de concentrare din partea interpreților, acest concert a atras, desigur, prin evoluția solis-

tului cehoslovac Bohuslav Matusek. Dacă programul de sală nu dă nici un detaliu privitor la violonistul oaspete, felul în care interpretul a redat *Concertul* de Dvořák ne îngăduie un portret caracterizat prin profesionalitate aleasă, impunînd prin sunetul pur (nu prea mare dar întodeauna exact în intonație și condus cu mlădiere), prin eleganța frazei (pătrunsă de suflu romantic în cantilenă și de avînt ritmic în secvențele mișcate), prin limpezimea construcției (nu ușor de obținut într-o compoziție tipic romantică, extinsă în dimensiuni abundente). Acompaniamentul îngrijit, asigurat de orchestra strunită de Cristian Brîncuși cu știința substanței lucrării (întrevăzută de asemenea în Beethoven, dăltuit în linii ferme), a contribuit la buna impresie, confirmată strălucit de *Gavota în rondo* din *Partita a III-a* de Bach, oferită ca supliment. O nedumerire : în programul de sală se menționează și se comentează *Concertul de violoncel* (să fi fost defect de informare sau consecvență în eroare ?).

*
* *

Nu am putut asculta concertul de sîmbătă 15 februarie deoarece, lucru extrem de rar întîlnit, a fost *devansat* cu două zile ; cronicarii, ca și publicul de altfel, au și ei o agendă destul de încărcată, alcătuită pe baza afișelor. Regretul nostru este mare, întrucît țineam să-l auzim pe Ivan Drenikov, pianistul bulgar de mare renume, să-l vedem pe Ovidiu Bălan conducînd monumentala *Simfonie a II-a* de Bruckner, să reascultăm *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu.

Paul Popescu — Alexandra Guțu

Deși de factură convențională (piesă românească — concert — simfonie), concertul din 20 februarie a atras prin calitate și inedit. *Dixtuorul* de Enescu, străbătut de atmosfera pastorală plină de poezie, strălucitorul *Concert în do major pentru violoncel* de Haydn, elegiaca, aproape necîntata (la noi) *Simfonie a III-a* de Ceaikovski — iată un triptic echilibrat și care prin două treimi se înscrie într-un ciclu Enescu — Ceaikovski, prin forța lucrurilor întins pe o perioadă atît de lungă încît își pierde justificarea unei paralele. Interpretarea a fost de frumos nivel, în Enescu ansamblul cuprinzînd cei mai buni suflători ai orchestrei Radioteleviziunii (cîțiva cu intensă activitate solistică, chiar cu discursuri individuale), în Ceaikovski ansamblul impunînd prin flexibilitate și forță. Paul Popescu, dirijor cu gestul decis, captivant fără poză, sobru în stil, a conferit rigoare stilistică întregului program. Solistă în Haydn, Alexandra Guțu ne-a cucerit ca de fiecare dată prin rotunjimea, mlădierea și portanța sunetului, prin calm și echilibru în cînt, prin fraza limpede și judicioasă și prin bravura tehnică entuziasmantă (exploatată îndeosebi în suplimentul acordat, *Zborul cărăbușului* de Rimski-Korsakov).

Simfonia a III-a „Semne" de Cornel Țăranu

Ultimul concert al lunii februarie (joi 27) a fost dirijat de Ludovic Baci, muzician exemplar prin adîncime și profesionalism, prea puțin prezent în viața muzicală în raport cu valoarea sa. Programul, în întregime interesant, a impus prin prima audiție a *Simfoniei a III-a*, *„Semne"* de Cornel Țăranu, aflat în plină maturitate creatoare. Simfonia, monopartită, demonstrează compatibilitatea dintre procedeele moderne, de ultimă oră (la scara istoriei muzicii) și etosul de sorginte folclorică (peren și geografico-spiritualicește delimitat). Cornel Țăranu nu neglijează aspectul melodic al discursului, ci îl pune în valoare prin contrast, alternîndu-l cu elemente ritmice incisive, ceea ce conferă dinamism întregului. Primul grup tematic, alcătuit din motive scurte, ca niște străfulgerări, vestește vitalitatea dominantă a lucrării ; blocul tematic secund e mai pronunțat melodic (și folcloric — elemente de bocet transfigurate), de un dramatism nobil, interiorizat. Încheierea în decrescendo e afirmarea laturii lirice, meditative, confirmînd filiația enesciană declarată de autor în programul de sală. În restul serii, am ascultat *Suita de dansuri* de Bartók (redată admirabil ca finețe coloristică și vigoare ritmică), *Concertul op. 4 nr. 1* de Händel (organista Ursula Philippi reeditîndu-și performanțele în stilul baroc) și *Suita I* de Bach (executată cu minuțiozitate, eleganță și căldură). În întregul program Ludovic Baci și-a asigurat colaborarea unei orchestre destinse, atente și expresive în cîntatul de ansamblu și în cel individual (solouri remarcabile în Bach).

Petre CODREANU

Opera „Steaua fără nume" de Emil Lerescu

Emil Lerescu a încheiat, nu de mult, cea de a patra sa partitură destinată teatrului liric. După avîntul evocator-eroic din *Ecaterina Teodoroiu* și *Peneș Curcanul*, după comedia vecină caricaturii din *D'ale carnavalului*, iată, că „tonul" compozitorului alunecă ușor spre universurile cele mai intime ale sufletului omenesc. Piesa lui Mihail Sebastian *Steaua fără nume* a fost, în acest caz, considerată ca ideală pentru a servi ca suport literar unei noi partituri de operă. Ca și în lucrarea precedentă — opera *D'ale carnavalului* după binecunoscuta piesă a lui I. L. Caragiale — Emil Lerescu își alcătuiește singur libretul. Treptat prind contur personajele unui mic tîrg de provincie, prăfuit și neinteresant în care, cu viteza unei comete, se rătăcește o clipă o ființă dintr-o altă lume, a banilor nemunciți, a jocurilor de noroc, a toaletelor luxuoase și a nopților pierdute. Mona, profesorul Miroiu, Udrea, D-ra Cucu, Grig, Șeful gării... iată tot atîtea universuri sufletești —

în operă, implicit sonore — ce au dat prilej compozitorului ca, uzînd de întregul său talent, de toată știința și inspirația sa, să încerce să dea pagini pe măsură.

Urmărind jocul periculos în care hazardul antrenează personajele sale, Emil Lerescu nu uită nici o clipă eșecul final. Astfel, chiar și în scenele comice, chiar și în paginile în care cîntă minunea dragostei, în numeroasele fragmente ce oglindesc viața de fiecare zi a locuitorilor orașului, peste tot, permanent, o undă de tristețe, uneori cu o notă tragică, este prezentă.

Muzica își propune să urmărească sinuozitățile acțiunii evidențiind prin mijloace proprii doar artei sunetelor transformările spectaculoase ale personajelor principale. Mona, caracterizată prin linii melodice cînd molcome, cînd contorsionate, trece prin stări sufletești extrem de variate. Fiecare intervenție, fiecare arie descoperă o altă fațetă a personajului. De la uimirea amuzată (aria „La dumneata nu a venit niciodată nici o femeie ? !") și cvartetul comic ce-i implică și pe Miroiu, Udrea și D-ra Cucu („Miroiu, deschide !"), la duetul cu Udrea („D-le Udrea vorbește-mi te rog de simfonia dumitale"), la marele duet de dragoste („Nu pleca, nu vreau să pleci pînă nu-mi arăți steaua dumitale") și la marea arie-vals în trei secțiuni („Bună dimineața soare") Mona se transformă, se re-descoperă, începe să trăiască o altă viață. Dar această viață nu poate fi a ei. Nu o salvează nici dragostea lui Miroiu (duet „Dragostea mea ești numai tu !") nici împotrivirea sa de a-l urma pe Grig („Nu pot Grig !") căci, în cele din urmă Mona va pleca fără adevărat gînd de întoarcere („Acolo sus, lîngă Alcor, e o stea, o stea care, de astă noapte, poartă numele meu !").

Deosebit de complexe sînt și celelalte personaje : Miroiu, Udrea, D-ra Cucu... Libretul este extrem de generos, oferind compozitorului posibilitatea unor pagini muzicale de mare expresivitate.

Ascultînd premiera — operă în concert — miercuri 19 februarie, am conștientizat încă odată cît de importantă este, pentru o primă audiție absolută, o distribuție de excepție. Pompei Hărășteanu (Șeful gării) ne-a oferit un veritabil recital vocal-actoricesc, personajul și personalitatea sa dominînd primul dintre cele trei acte ale operei. Foarte bine distribuită în rol, soprana Simina Ivan reușește o Monă vie, caldă, colorată. Steliana Calos (D-ra Cucu) excelează în partitura sa prin acuratețea intonației și subtilitatea nuanțării replicilor. Steliana Calos rămîne, și pe mai departe, unul dintre numele de cinste ale școlii muzicale contemporane românești de canto. În rolul profesorului Miroiu, tenorul Florin Diaconescu dă glas unei partituri dificile, extinse pe aproape tot parcursul celor trei acte. Întregesc distribuția la același înalt nivel calitativ Ștefan Teodorescu (Ichim), Nicolae Andreescu (profesorul Udrea), Nicolae Constantinescu (Grig), Paul Basacopol (Pascu), Marcel Anghelescu (conductorul de tren), Mariana Mirescu (o vecină) și Oana Rădulescu (eleva Zamfirescu). La pupitrul valorosului ansamblu simfonic ploieștean, dirijorul Paul Popescu a subliniat măiestrit toate calitățile partiturii. Astfel, datorită acestui consistent grup de autentici și valoroși artiști-muzicieni putem consemna, în aceste rînduri, interesul premierei cu opera *Steaua fără nume* de Emil Lerescu.

Cristina SÂRBU

Opera Română

Povestirile lui Hoffmann

Povestirile lui Hoffmann este o lucrare care a făcut o mare carieră de public, cu tot decalajul valoric față de capodopere ale teatrului liric, rămase mult în urmă la „cota de popularitate". De ce ? Practician inspirat al vodevilului și operetei, neîndoios cu o scînteie de creator genial în felul său, Offenbach a dorit probabil să realizeze foarte mult cu această ultimă partitură, dar nu a reușit mai mult decît să pună la îndemîna marelui public fantasticul, să facă accesibilă starea de excepție. Soluția o găsim în păstrarea alurii de *grand guignol* a situațiilor, agrementată cu ticurile aplaudate în opera franceză romantică, de la Auber și Thomas încoace... Partitura are cîteva momente frumoase — arii sau scene —, precum și un șlagăr *(Barcarolla...)*, la care se adaugă numeroase pagini de duzină (scuzabile sau nu prin moartea inopinată a autorului ?). Însăși redactarea finală a operei, în care locul actelor este mobil și scenele se pot abrevia „la cerere" pledează pentru o anume improvizație. Este însă, în aceste *Povestiri...* prilejul unui spectaculos derulaj de efecte, teatrale prin definiție, armonizate cu acea frivolitate amuzantă „fin de siècle", ce l-a caracterizat pe Offenbach. Și, iată că de o sută de ani, *Povestirile lui Hoffmann*, această tristă trădare a unui mare poet și scriitor german, E.T.A. Hoffmann, place și se montează frecvent. La noi a fost adesea reluată, încă de la începutul secolului, oferind multor cîntăreți prilejul unor performanțe notabile.

Ce ni se prezintă „nou" în recenta premieră de la Opera Română ? Un spectacol în mare măsură cantonat în tradiționalism, cam sărac în latura sa de fantezie scenică (decoruri „adaptate"), cu efecte previzibile, unele mai clare, altele mai reușite sau (actul al treilea) abia schițate. Nici mai mult, nici mai puțin decît o montare de rutină deci, în care Hero Lupescu, în calitate de regizor, își oferă un teren de manifestare a înclinației spre grotesc (ca soluție spre simbol). În rest, pentru publicul mare, regia contează pe distribuție. Personajul titular, Hoffmann, este realizat de Ionel Voineag cu corectitudine de meșteșug al cîntului, demnă de sincere aprecieri față de pretențiile (cantitative) ale partiturii, partea psihologică a nevrozelor romantice estompîndu-se într-un vag elegiac, cu momente meditative. Probabil că pe Ionel Voineag l-a interesat mai mult studiul muzical decît rolul, pe care îl situează sub alte prestații ce i-au asigurat succesul. I se opune un personaj malefic cu patru fețe (Lindorf, Coppelius, Dapertutto, Dr. Miracol), prin care Dan Zancu multiplică metodic mult îndrăgitul său Mefisto, timbrîndu-și frazele (foarte bună aria Diamantului) și dozîndu-și atitudinile în funcție de costum. Rolurile feminine principale, în mod ideal

cîntate de „una voce...", sînt împărțite pe specialități — coloratură, liric, spinto —, cu șanse variabile de reușită. Pentru Silvia Voinea rolul Olimpiei a reprezentat, în 1968, debutul în cariera lirică. O revedem cu aceeași satisfacție, acum adăugîndu-se însă și datele de măiestrie pe care le-a acumulat de-a lungul frumoasei sale evoluții artistice. La început se afla, de această dată, soprana Liliana Ciobanu, care debuta cu Antonia, de fapt cea mai generoasă partitură lirică a operei. Cîntul este firesc și expresiv, glasul frumos și armonizat cu o prezență scenică ce face credibil, din toate punctele de vedere, personajul, prevestindu-ne o viitoare mare solistă. Pentru Giulietta, Elvira Cîrje mizează pe datele sale personale și, în situația respectivă, cîștigă destul de puțin. Poate că distribuirea ei a fost gîndită cu maliție, dar efectul scontat de regie nu l-am sesizat. Bună în schimb evoluția Mihaelei Agachi în Nicklaus, cu o discreție elegantă și nuanțată, o umbră care se ține minte ca imagine și sunet, asemenea unor ecouri de violă într-un cvartet de coarde. Am regretat însă abandonarea transformării sale în final, unde muza a fost destinată unei actrițe, în loc să fie simbolic interpretată de vocea lui Nicklaus. Pentru cîteva versuri, prezența Silviei Popovici a fost ciudată sub forma epilogului-cortină, lăsînd mai mult impresia că „nu merita deranjul...". Să semnalăm și cîteva compoziții pitorești ale lui Cristian Mihăilescu în patru ipostaze comice, și Corneliu Fînățeanu, servind spectacolul cu promptitudine.

Dacă pentru cadrul scenografic nu avem mențiuni, pentru că nu poate fi comentat în afara amuzamentului montării unei scene turnante (care nu prea se justifică, fiind folosită doar ca „învîrteală"), atmosfera creată de orchestra condusă de Cornel Trăilescu a suplinit decorul. Poate că acea frivolitate a lui Offenbach — tempi, accente, apropouri... — lipsește, totuși spectacolul este condus cu siguranță și expresie adecvată reflectată și în corul îndrumat de Stelian Olariu). În general se poate deci vedea în *Povestirile lui Hoffmann* o ocazie parțial fructificată. Putea fi un eveniment, a fost doar o premieră (28 februarie).

Grigore CONSTANTINESCU

„ZBOARĂ CIOCÎRLIE !"

Formația artistică „Ciocîrlia", laureată cu premiul I la toate cele cinci ediții ale Festivalului național „Cîntarea României", odată cu recenta sa premieră intitulată sugestiv *Cînt de dragoste și dor*, ne-a dăruit, prin intermediul unui mănunchi de valoroși interpreți, o autentică frescă folclorică muzical-coregrafică.

Revederea unor eșantioane folclorice în cadrul scenic arată, cu sugestivitate artistică, puterea emoționantelor cuvinte ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, exprimate la una din întîlnirile cu muzicienii : „*Minunata noastră comoară de balade, doine, hore, în care palpită deosebit de emoționant aspirațiile, idealurile de veacuri și particularitățile morale ale poporului român, constituie un patrimoniu artistic de neprețuit, a cărui faimă a trecut demult hotarele țării*".

Spectacolul prezentat de Formația artistică „Ciocîrlia", care ne-a inspirat aceste rînduri, avea să ne convingă încă odată de cîtă dreptate avea George Enescu, cînd, printre altele, în revista „Cuvîntul liber", afirma : „Muzica noastră populară conține o mare bogăție de mijloace de expresie, de structuri modale, ritmice, de formă, de combinații timbrale, coloristice..."

Cînd facem aceste remarci ne referim la autenticul itinerar muzical-coregrafic, oferit de apreciați soliști vocali, soliști instrumentiști, grupul de dansatori și nu în ultimul rînd la formația de acompaniament.

Sugestivul și atît de inspiratul „circuit muzical" a avut ca mesageri interpreți al căror nume conferă dimensiunile valorice ale manifestării. Din inscrita Dobroge, Maria Păunescu ne-a prezentat, cu cunoscuta-i vervă, cîteva melodii pline de culoare și ritm, apoi, printr-un salt, Simion Pop ne-a condus cu cîntecele sale pe meleagurile clujene, „circuitul" fiind continuat cu Mioara Velicu, o mesageră a meleagurilor moldovene, a cărei voce, sensibilitate și prezență scenică o plasează printre interpreții de frunte ai genului.

De pe plaiuri natale, Maria Butaciu ne-a adus cîteva „flori muzicale" năsăudene, apoi Angelica Stoican a fost prezentă cu atît de emoționante și filigranate melodii mehedințene, itinerariul muzical continuînd cu Banatul, zonă reprezentată de Ion Cristoreanu, cel ce slujește de o bună bucată de vreme, cu deosebit profesionalism prin excelență, folclorul bănățean.

Acestora li se adaugă grupul de valoroși soliști instrumentiști : naistul Marian Bucur, trompetistul Costache Pancirel și fluierașul Dumitru Zamfira.

Prezența în spectacol a solistei Maria Ciobanu ne-a determinat la aprecieri speciale atît în ce privește repertoriul, maniera de interpretare, cît și privind maturitatea artistică cu care se manifestă artista pe scenă.

Grupul de dansatori, alături de formația de acompaniament, au realizat autentice pagini de artă, încadrate organic în recentul spectacol, prezentat în premieră, al Ansamblului „Ciocîrlia".

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Orchestra simfonică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Prin configurația lor, stagiunile de concerte educative găzduite de Ateneul Român — intrate de acum în tradiție — își îndeplinesc cu consecvență dubla lor funcție formativă : cea de a familiariza publicul de studenți sau de elevi cu lumea sonoră specifică muzicii simfonice sau concertante, cu valențele expresive ale acestui limbaj componistic și cea de a oferi tinerilor muzicieni prilejul dialogului direct cu sala, al afirmării pe podium, al acumulării experienței interpretative.

Concertul orchestrei simfonice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijat de Aurel Niculescu a ilustrat din nou cu vigoare această dublă menire, atît prin alcătuirea programului său — înscris în

ciclul „Maeștrii muzicii universale" — cît și prin ținuta artistică, prin seriozitatea și temeinicia execuției, selecția repertoriului vizînd cultivarea maleabilității și rafinamentului coloristic al ansamblului, obținerea unei pregnante diversificări stilistice.

Nu spontaneitatea strălucitoare, ci șlefuirea dozajelor, cizelarea timbrală a sonorităților au caracterizat tălmăcirea piesei *Gaida* — unul dintre cele *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski, în care dirijorul a căutat să accentueze traseele melodice sau ritmice distinct individualizate ale fiecărui compartiment orchestral, ca și îmbinarea acestora într-o elaborată țesătură simfonică. Partitura lui Theodor Rogalski a căpătat astfel valoarea unui studiu (în accepțiunea artistică a termenului) de rigoare orchestrală, de gradare a paletei dinamice și tensionale. Aceleași coordonate, devenite însă argumente ale unei monumentale dramaturgii muzicale, s-au detașat și din tălmăcirea *Simfoniei a XI-a „1905"* de Dmitri Șostakovici. Sugestivitatea imaginilor istorice evocate în tablouri sonore de mare plasticitate și acea intensitate a reliefului expresiv au conferit forță și putere de convingere versiunii interpretative, chiar dacă în proporțiile sale grandioase opusul nu a atins încă sudura interioară materializată prin organicitatea construcției (deziderat de altfel greu de realizat datorită vastelor dimensiuni și complexității unităților arhitectonice). Intrînd în rezonanță cu tonusul viguros al lucrării, tinerii instrumentiști (a căror personalitate proprie s-a dizolvat aproape permanent în masa compactă a grupului orchestral, conducînd la omogenitatea gestului interpretativ) au subliniat pendularea dintre suflul narativ și momentele meditative, concretizînd astfel limpezimea concepției dirijorale, exteriorizată prin concizione și fermitate gestică.

Colaborarea atentă dintre solist și ansamblu și-a pus amprenta asupra realizării artistice a *Concertului în re major pentru vioară și orchestră* de Johannes Brahms, evidențiindu-se îndeosebi prin minuțiozitatea dialogului, prin precizia sincronizării și mai puțin prin „decuparea" în prim plan a violinei, sonorițățile robuste ale formației estompîndu-i pe alocuri liniile tematice. Apropierea de această pagină brahmsiană constituie fără îndoială un act de curaj căci ea trebuie nu numai aprofundată, înțeleasă, ci și trăită, „exprimată". Asumîndu-și această dificilă responsabilitate, tînără Roxana Dură a demonstrat deopotrivă temeinicia școlii sale violonistice, ca și acea susținere a vibrației emoționale, prestanța datorată echilibrului ce frînează clocotul interior. Ar trebui să urmeze acum „rodajul", patina șlefuirii ce netezește asperitățile și scoate la iveală esența, ce înnobilează acuratețea sunetului, sporindu-i calitatea timbrală și volumul, ce intensifică expresivitatea prin naturalețea aplombului în mișcările extreme, sau prin respirația nostalgică a cantilenelor; de fapt, sînt întăriri ale unor contururi menite să dezvăluie cu mai multă pregnanță profilul personal al interpretării.

Comentariul competent al asist. univ. Corneliu Rădulescu, ce a condensat într-o formă sintetică un bogat bagaj de informații, a completat concertul de înaltă ținută artistică desfășurat duminică 2 martie, concert reluat a doua zi, avîndu-l însă ca solist pe Gabriel Croitoru.

Anca Ioana ANDRIESCU

Studioul tînărului muzician

Un nou program din cadrul ciclului „Studioul tînărului muzician" (al 17-lea) organizat de C.C. U.T.C. în colaborare cu Filarmonica bucureșteană a adus, la 28 ianuarie, pe podiumul Ateneului, cîțiva dintre laureații concursurilor naționale și internaționale din 1985. Structura programului, prezentat cu dezinvoltură de către Anca Andriescu, ne-a oferit în majoritatea cazurilor un repertoriu „avantajos" pentru tinerii interpreți invitați. Poate că, uneori, am reascultat chiar piese care figuraseră în fișele de concurs. În orice caz, un aspect demonstrativ, nu lipsit de emotivitate, era prezent la majoritatea acestor tineri. Firească această stare pentru pianistul Cătălin Daniel Ene, elev la Liceul de artă din București (laureat la Senigallia și Catanzaro — Italia), deoarece se afla pentru prima dată pe această prestigioasă scenă. Un debut promițător ca alură pianistică, cu dezinvoltură concertantă și un bun control al agogicii în redutabile pagini lisztiene (Studiul *Vînătoarea sălbatică* și *Rapsodia nr. 6*). Cătălin Daniel Ene are impetuozitatea tinereții dar și însușirile necesare pentru a face dintr-o muzică spectaculară un demers care depășește nivelul studiului, în favoarea atitudinii interpretative.

Două cupluri instrumentale ne-au invitat în continuare să păstrăm același perimetru repertorial romantic. În *Pezzo capriccioso* de Ceaikovski, violoncelista Mariana Vodiță și pianista Silvia Savu (laureate în ediția a V-a a „Cîntării României"), de la Filarmonica din Bacău, au avut o evoluție coerentă, cu o muzicalitate elegantă și discretă. Duoul Bogdan Mihăilescu — chitară (premiul „Sinaia" 1984) și Vasile Cărămidă — vioară a interesat mai ales ca inedit al cuplajului timbral în două *Sonate* de Paganini, redate însă cu o modestie a mijloacelor, mai puțin convingătoare.

Am ascultat două voci tinere care și-au făcut deja un nume în generația lor. Ruxandra Vodă (premii la Treviso — Italia și Barcelona — Spania) își conduce vocea de soprană lirică cu un firesc al expresiei scenice care atrage, stăpînind stilistic partiturile abordate (Mozart, Donizetti) și arătîndu-se deosebit de sensibilă la nuanțarea fiecărei fraze, ca muzică și semnificație dramatică. Iar mezzo-soprana Liliana Petrescu Nichiteanu (Premiu la Barcelona — Spania) impresionează prin emotivitatea încărcării sensibile a rostirii și acea calitate rară a unui glas cu multiple și surprinzătoare rezonanțe în aria romantică (Ceaikovski) sau piesa miniaturală (Stephănescu).

În finalul acestui program l-am reascultat pe violonistul Gabriel Croitoru (premii mai recente la Sion și Genova) în compania pianistului Ovidiu Cucu (diplomă de merit la Moscova), cîntînd muzică de Tartini, Paganini și Debussy. Punct de maxim interes al concertului, acest microrecital ne-a arătat încă o dată că Gabriel Croitoru este una dintre viorile noastre fermecate, un artist care a trecut deja pragul virtuozității juvenile, stăpînind cu fermitate și personalitate stilul și expresia muzicii. Demonstrația

interpretativă pe care o apreciam drept o caracteristică a acestui „Studio al tînărului muzician" a atins, în acest caz, cotele unui nivel care se învecinează cu evenimentul autentic.

GR. C.

Formații artistice ale U.T.C. pe scena Ateneului

Uneori se întîmplă ca vechimea să nu fie factorul hotărîtor al calităților artistice tehnice și interpretative ale unei formații, mai mult decît entuziasmul, munca sistematică, dăruirea totală în asigurarea temeinică a succesului. Cel puțin în cazul Orchestrei Simfonice a Tineretului Bucureștean înființată cu un an în urmă, această aserțiune își păstrează perfect valabilitatea.

Au fost desigur hotărîtori sprijinul ferm și entuziasmul cu care a răspuns primul secretar al Comitetului Municipal al U.T.C. tov. Ion Barbu, la propunerea dirijorului Nicolae Racu de a înființa o orchestră de tineri, pentru tineretul meloman al capitalei noastre. Muncitori, elevi, studenți, militari, între 13 și 26 de ani — cunoscători ai diferitelor instrumente muzicale — au devenit membrii celei mai tinere (la propriu și la figurat) formații artistice de amatori. Numitorul comun al acestor orchestranți dăruiți artei : pasiune, dorință comună de a transmite frumusețile inefabile ale muzicii tinerilor dornici să-și petreacă timpul liber într-un mod agreabil și instructiv.

Succesele primului concert și al următoarelor din anul trecut, imprimările și aparițiile la televiziune au răsplătit din plin munca asiduă pentru împlinirea unei măiestrii artistice, nedesmințind cu nimic țelurile și obiectivele propuse, egale doar cu entuziasmul cu care tinerii orchestranți amatori căutau să se depășească parcă pe ei înșiși.

Iată din nou pe scena Ateneului, în ultimele zile ale anului trecut, Orchestra Simfonică a Tineretului Bucureștean într-un concert de tip popular, cu un program alcătuit din muzica popoarelor. Semnificativă a fost această manifestare artistică ce răspundea pe deoparte încheierii „Anului Internațional al Tineretului", marilor aniversări ale anului (Bach — 300 ani de la naștere, 30 ani de la moartea lui George Enescu) și deschiderea în 1986 a „Anului Internațional al Păcii".

Atmosfera elegiacă, cu accentele ei evocatoare ale unui trecut eroic, din *Rapsodia a II-a* de George Enescu a dat posibilitatea orchestrei și dirijorului să creeze momente de reverberație lirică.

Tînărul și talentatul violonist Dan Claudiu Vornicelu (laureat al unor concursuri naționale : „Cîntarea României", „Lira de Aur" și internaționale în Cehoslovacia și Polonia) și-a demonstrat încă o dată maturitatea gîndirii sale și măiestria în continuă ascensiune în *Concertul în la minor* de J. S. Bach. Tot din creația genialului compozitor sărbătorit, în program a mai figurat celebra *Suită în si minor*, în care Mihai Maxim și-a arătat măsura calităților sale interpretative redînd cu strălucire și virtuozitate partea solistică a flautului.

Sensibilitate și căldură dublate de o tehnică deosebită ne-a oferit Anca Șain (laureată a Concursului „Ciprian Porumbescu" și a unor concursuri din Cehoslovacia și Italia), în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski.

Piesa chinezească *Serata* (p.a.) de He Luting, înscrisă în program, a lăsat o impresie aparte publicului prin stilul și noutatea limbajului, aît de diferit de al nostru, prin vioiciunea ritmică.

Concertul s-a încheiat cu *Uvertura la opereta „Liliacul"* de Johann Strauss, una din lucrările celebre ale marelui compozitor vienez. Dirijorul Nicolae Racu (laureat cu Pr. 1 al Concursului Național „Cîntarea României") și-a etalat admirabil însușirile sale de excelent șef de orchestră. Profunda sa gîndire artistică, redarea expresivă a textului muzical, gestica sa sobră dar sugestivă, bogata sa experiență în munca cu instrumentiștii amatori știind cum, și ce, să le ceară, au asigurat și evidențiat farmecul captivant al acestei adevărate bijuterii sonore.

Aprecierile unanime adresate dirijorului de cîțiva muzicieni aflați în sală, și de publicul emoționat, au constituit poate cea mai frumoasă satisfacție pentru nivelul atins de formație. Ele sînt rodul seriozității și efortului depus de tinerii instrumentiști, care într-un timp relativ scurt au reușit să-și impună colectivul lor artistic printre formațiile fruntașe de amatori din capitala noastră.

Silvian GEORGESCU

„Trio Gaudeamus"

Apărut în urmă cu cîteva stagiuni, trioul „Gaudeamus" alcătuit din Ion Nedelciu (clarinet), Vasile Macavei (fagot) și Liliana Nedelciu (pian), a obținut încă de la început succese remarcabile, culminînd cu decernarea Premiului I la faza republicană a Festivalului Național „Cîntarea României", ediția 1985. Programele formației sînt întotdeauna interesante prin inedit și substanță, iar nivelul interpretativ este de cel mai ales profesionalism. Așa a fost și concertul susținut la Filarmonica „George Enescu" în 18 februarie. După *Variațiunile vesele* de Paul Dessau, cîntate cu sprinteneala cerută de o partitură rotund elaborată și deloc facilă, am ascultat *Trio op. 11* de Beethoven, fără a fi nostalgici după versiunea vioară — violoncel — pian, datorită tocmai expresivității și siguranței în execuție. Muzica românească a fost prezentă prin *Triosonatina* de Nicolae Brânduș (în care recunoaștem unitatea de stil, utilizarea în scriitură densă a elementelor rafinate de tip folcloric) și prin *Pasărea măiastră* de Iancu Dumitrescu (lucrare de largă respirație, remarcabilă prin densitatea ideilor și consecvența mijloacelor, nici ele străine de sugestia folclorică). Înțelegerea subtilă a textului acestor lucrări a înlesnit perceperea plenară de către auditor a mesajului lor, viguros fără brutalitate și modern

fără ostentație. În fine, *Trio patetic* de Glinka, avînd o factură tipic romantică, nu a pus probleme deosebite de interpretare. Cei trei muzicieni, profunzi și străluciți, reuniți într-o formulă instrumentală mai puțin comună, merită elogii pentru constanța preocupărilor lor cu rol stimulator în creația noastră, pentru abnegația față de artă în general și față de muzica românească în special.

Petre CODREANU

Recital la Universitatea cultural-științifică

Concertul cameral susținut la sala Dalles la începutul lunii februarie în cadrul manifestărilor organizate sub auspiciile Universității cultural-științifice, a fost dedicat unor tinere talente: compozitoarea Ana Maria Avram și violonistul Mihai Ghiga.

Am avut astfel ocazia de a asculta — în primă audiție absolută — cele patru lieduri compuse de Ana Maria Avram pe versuri de Lucian Blaga. Purtînd titlul *Cuvinte peste poarta din urmă*, acest ciclu de lieduri a evidențiat fantezia autoarei în crearea unui discurs sonor adecvat unui text de profunzimea celui blagian. Vibrînd într-o nuanță expresionistă, această muzică se naște de fapt din inconfundabilul spațiu al etosului românesc, proiectînd într-un flux „parlando-rubato" intonații specifice ale unor moduri populare ce se acumulează în structuri cromatice complexe, focalizîndu-se în climax-ul lucrării și reliefînd accentele tragice ale versurilor. Texturi eterofone pline de lirism se juxtapun astfel unor momente de maximă tensiune, potențate cu o remarcabilă știință dar și intuiție a formei și fondului muzical de tînăra compozitoare, ce s-a impus deja ca un reprezentant de frunte al celei mai noi generații de creatori români.

Desigur, de mare importanță pentru reușita acestei prime audiții a fost și aportul interpretativ datorat sopranei de excepție care este Georgeta Stoleriu ca și compozitoarei, în calitate de pianistă.

În continuarea programului, violonistul Mhai Ghiga, elev al Liceului de Artă „George Enescu", a prezentat, cu concursul pianistei Victoria Rădoi, un micro-recital cuprinzînd *Sonata în la major* de Johannes Brahms și *Sonata pentreu vioară și pian* de Doru Popovici.

Dacă minunata muzică brahmsiană i-a oferit acestui dotat tînăr interpret în primul rînd demonstrarea unor însușiri de bază, precum calitatea emisiei sonore, siguranța frazării și, nu în ultimul rînd, a tehnicii instrumentale, în *Sonata* lui Doru Popovici, o pagină de referință a literaturii violonistice contemporane, am remarcat o mai clară cristalizare a concepției interpretative.

Executată cu tineresc aplomb dar și cu un plus de conștientizare în determinarea macro-structurii și implicit a sensului ideatic, *Sonata* și-a relevat plenar frumusețile: noblețea inspirației, generozitatea gestului sonor, luminozitatea solară a eufoniilor ce caracterizează opera acestui maestru al muzicii românești.

Marcînd originea unei impresionante evoluții componistice, această lucrare, scrisă la numai 21 de ani emoționează puternic tocmai prin puritatea imaginilor muzicale, prin melodicitatea cuceritoare ce transmite direct acel inefabil caracter al folclorului românesc și, în același timp, al muzicii noastre culte de cea mai aleasă expresie.

Șerban NICHIFOR

Pianistul Mihai Ungureanu și trio-ul de coarde „Consonanțe"

Apreciem în mod deosebit faptul potrivit căruia un program de concert bine întocmit se constituie într-o veritabilă carte de recomandare-invitație, aspect ce atestă nivelul intelectual-artistic al interpreților ce vor evolua pe podium. Atunci însă, cînd se întîmplă ca o atare manifestare să fie susținută de interpreți din generațiile mai tinere, inițiativa poate căpăta valoare de exemplaritate privind orientarea repertorială în domeniul cameral a celor ce vor da mîine consistență vieții noastre de concert.

În acest sens trebuie apreciată evoluția în seara zilei de 5 februarie, la Ateneul Român, a pianistului Mihai Ungureanu aflat în compania trio-ului de coarde „Consonanțe", tineri interpreți ce activează cu toții în cadrul filarmonicii „Oltenia" din Craiova. Desigur, o anume notorietate i-a precedat pe cei patru parteneri: prezența lor în cadrul primului Festival de muzică dle cameră al tinerilor interpreți, manifestare ce a avut loc la Cluj-Napoca în decembrie 1984, a fost bine apreciată — mă refer la execuția *Cvartetului cu pian în sol minor, op. 25* de Brahms, ocazie ce le-a oferit prilejul de a realiza ulterior o imprimare discografică în cadrul casei „Electrecord", imprimare ce va fi pusă la dispoziția melomanilor în perioadele imediat următoare. De această dată la Ateneul Român, aceeași creație brahmsiană a fost prezentată în vecinătatea uneia dintre cele mai importante lucrări camerale din opera de adîncă maturitate a maestrului Enescu, și anume *Cvartetul cu pian în re minor*, op. 30, nr. 2.

Principala problemă a cărei rezolvare o solicită realizarea în fapt sonor a acestui cvartet datorat lui Brahms, este aceea a stabilirii raportului eficace și, deci, valabil din punct de vedere artistic, dintre planul instrumentelor cu corzi și acela al pianului; nu am întîlnit la pianistul Mihai Ungureanu — voi aminti, în cu totul altă ordine de idei, recenta sa numire în calitate de solist al filarmonicii craiovene —, nu am observat în cazul acestei evoluții interpretative, tentația etalării solistice; dimpotrivă, interpretul știe să cultive climatul acelei prețioase colaborări camerale rezervîndu-și, în egală măsură, privilegiul de a trasa linia directoare a construcției muzicale. Cel de al doilea aspect ce se dorește abil soluționat în cadrul acestei lucrări este acela al încadrării adecvate a elementelor pitorești, de pregnantă savoare ritmico-melodică, din finalul lucrării, în viziunea de ansamblu, sonato-simfonică, a acestui opus; să apreciem, în această privință, natura eficientă a colaborării stabilite între violonistul Mihai Boeru — temperament pregnant ce potențează un sunet maleabil, de justă calitate camerală și violistul Mihai Epuran ce dezvoltă un ton consistent, de ge-

neroasă expresie ; și, tocmai în acest sens al cultivării consistenței expresive a tonului în limitele relaționării camerale, este de dorit a se orienta, cu o vădită susținere, și aportul interpretativ al violoncelistului Tiberiu Bușneag.

Creație deosebită de prețioasă a repertoriului cameral, *Cvartetul cu pian în re minor* de George Enescu își dezvăluie în chip subtil filiația față de lucrările de acest gen ale marelui Gabriel Fauré, maestrul — în anii de ucenicie — al marelui muzician român, cel căruia lucrarea îi este, în fapt, dedicată. Sub raport interpretativ, primele două părți ale lucrării se situează la nivelul unei remarcabile împliniri atît sub raportul construcției de ansamblu cît și în ceea ce privește cursivitatea muzical-poetică a rostirii camerale. Partea a -III-a, Con moto moderato — Allegro agitato, comportă, în continuare, o activitate laborioasă de structurare, de organizare, privind dobîndirea coeziunii secțiunilor întregului ciclu.

Recital de pian Octavian Rădoi

Revenit în viața de concert după o absență de mai mulți ani, pianistul Octavian Rădoi a propus, în ziua de 2 martie, în sala mare a Ateneului Român, un temerar periplu stilistic, un recital de sonate de la Mozart și Beethoven la Prokofiev și Tudor Ciortea ; este un program excelent întocmit căci s-a avut în vedere faptul potrivit căruia diversitatea stilistică a lucrărilor presupune totuși — chiar în cazul lucrărilor contemporane — o gîndire componistică de tip clasic. El însuși interpret de factură clasică, Octavian Rădoi se simte în mod firesc atașat unui concept componistic în care organizarea structurilor se evidențiază cu maximum de limpezime, într-un discurs de o elocvență indubitabilă. Astfel se explică faptul că muzica lui Tudor Ciortea precum și cea semnată de Serghei Prokofiev găsesc în Octavian Rădoi un interpret avizat, scrupulos atît la nivelul detaliului cît și în realizarea construcției de ansamblu a lucrării. Creație doar aparent minoră, scrisă în urmă cu peste un sfert de veac, *Sonatina pentru pian* de Tudor Ciortea se definește drept o quintesență a spiritualității compozitorului ; lucrarea respiră o atmosferă solară, caracterul viguros, stenic al expresiei fiind susținut de un joc pianistic strălucitor de mare antren sonor, de impresionantă claritate privind conturarea imaginilor muzicale. Impresionantă a apărut, de asemenea, în partea lentă a *Sonatei a VII-a* de Prokofiev, concentrarea gîndirii muzicale, cursivitatea acesteia, o anume generozitate privind conducerea fluxului armonic ; interpretul dispune, în această privință, de un auz de control de o autentică fidelitate. În mod cert, părțile extreme ale lucrării s-ar fi dorit concepute nu atît în baza unor contraste mai puternice cît mai ales mai plauzibile privind natura susținerii interioare.

În deschiderea programului, două opusuri majore ale literaturii pianistice clasice, *Sonata în la major* KV 331 de Mozart și *Sonata op. 57, „Appassionata"*, de Beethoven, au slujit unei convenabile adaptări a interpretului cu instrumentul, cu sala, cu publicul după o regretabilă și mult prea îndelungată absență a pianistului, a omului de muzică care este Octavian Rădoi, de pe podiumul de concert.

Dumitru AVAKIAN

BACĂU

„Zilele muzicii contemporane"

La sfîrșitul lunii februarie (20—22) Bacăul, important centru muzical al țării, a găzduit „Zilele muzicii contemporane", prima manifestare de acest fel de la noi. Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, Comitetul Județean U.T.C. și Orchestra simfonică și-au reunit eforturile pentru relizarea acestui indiscutabil eveniment al actualei stagiuni. Moderna sală a Ateneului băcăuan (a cărei construcție ce datează numai de cîțiva ani vorbește de la sine despre interesul pe care forurile de resort din acest oraș îl acordă artei muzicale) îmbie prin însăși alura ei intimă: sala are 300 de locuri iar vecinătatea cu interpreții te face solidar cu muzica, cu auditoriul, ca într-o familie. Cele trei concerte s-au bucurat de o vie apreciere din partea publicului, prezent în număr mare.

În ceea ce privește viziunea repertorială, s-a evidențiat cu precădere dorința de cuprindere a unor teritorii stilistice cît mai extinse, circumscrise temporal ultimilor 30 de ani; artiști și formații, adesea de talie internațională, au impus la rîndul lor nivelul interpretării.

„Zilele muzicii contemporane" au debutat cu concertul Atelierului de muzică contemporană „Archaeus". Înființat nu de multă vreme și condus de Liviu Dănceanu, ansamblul a avut în componența sa interpreți impuși în viața de concert: Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Vasile Colțea, Vasile Mocioc, Vasile Macovei, Ion Ghiță și Alexandru Matei. „Strategia" repertorială a acestei seri a fost determinată, după părerea mea, de trei criterii : cel al diversității stilistice (atrăgînd după sine complexitatea problematicii), al virtuozității solistice, prilejuind membrilor ansamblului etalarea unor astfel de calități și cel al spectacularului — prin colaborarea cu cvartetul de dans contemporan alcătuit din Raluca Ianegic, Teodora Dumitrache, Doina Ungureanu, Doru Constantin.

Perspectiva asupra unor creații intrate deja în conștiința publicului a relevat, o dată în plus, perenitatea valorică ce decurge din actul creator autentic ; în acest sens, trecerea timpului a aruncat o lumină favorabilă asupra *Sonatei pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah (1963) sau asupra piesei *Triplum II* pentru clarinet, violoncel și pian de Ștefan Niculescu (1971) ambele bucurîndu-se de o bună interpretare (Vasile Mocioc, Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu). Mai puțin poate asupra *Song*-ului lui Zygmunt Krauze, ce aparține anilor '74, lucrare de alură neofolclorică dar care se apropie prea mult de sensul literal al genului. Într-o redare corectă, *Melopedia* și *Fuga pentru fagot* de Nicolae Brînduș a readus în scenă o spirituală prelucrare a unor citate din Stravinski și Dukas. Lucrările compozitorilor mai tineri, audiate în această primă seară, mută datele problemei în zona teatrului

instrumental, spre exemplu, ca în cazul piesei „*Tîndală*" pentru contrabas, percuție și instrumente populare de Paul Rogojină, în care aspectul pitoresc, ușor îngroșat, devansează ideea inițială — aceea a esențializării etosului național (lăudabilă rămîne evoluția contrabasistului Ion Ghiță). S-au impus, de asemenea, preocuparea pentru timpul muzical a Doinei Rotaru în *Quattrotempi* pentru violoncel și percuție. Anca Vartolomei și Alexandru Matei au evidențiat inconfundabilul talent coloristic al tinerei compozitoare. În cele trei lucrări, *Quasipreludiu, Quasifuga, Quasipostludiu,* Liviu Dănceanu valorifică într-un mod pe cît de original, pe atît de eficient valențele melodico-timbrale ale chitarei, gîndite în forme tradiționale reconsiderate (de unde sintagma de *quasi).* Rezultatul este o muzică ce își ajunge sieși. De aceea asocierea primei și a celei de a treia piese (în mod fericit *Quasifuga* a fost prezentată ca atare) cu dansul devine superfluă. Pe de altă parte a-l muta pe Vasile Colțea în planul doi înseamnă a frustra auditoriul de spectacolul însuși pe care îl oferă acest artist, nemaivorbind de incompatibilitatea substanței muzicale a pieselor cu ideea de fond sonor.

Același lucru este valabil și pentru *Sugestii III, Cumpăna porții* de Octavian Nemescu — lucrare profund originală ce transcende prin preponderența introspectivă puterea de evocare a dansului. Dincolo de aceste considerente, toată admirația pentru simbolica gesturilor din care s-a născut creația celor patru balerini (coregrafia — Raluca Ianegic).

Am lăsat la urmă impresiile stîrnite de contactul cu saxofonistul francez Daniel Kientzy — artist total în sensul stăpînirii limbajului și metalimbajului artei interpretative. El a prezentat piesa *Périple* a compozitorului francez Paul Mefano (un adevărat „periplu" în lumea posibilităților timbrale ale saxofonului) și a avut rolul solistic, văzut ca „act inițiatic" și comportament gestual totodată în *Quasiconcertoul pentru saxofon (clarinet) și ansamblu* al aceluiași Liviu Dănceanu.

Cea de a doua zi a fost consacrată unui concert de concerte. Opțiunile repertoriale ale interpreților au prilejuit și de această dată un salt înapoi în timp. *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru — compus în 1957 — interpretatat remarcabil de Dorel Baicu a readus în memoria auditoriului sonorități ale lumii modale, fin cizelate, modelate după principiul formei clasice ; discursul are suculență, relevînd virtuozitatea scriiturii.

Diferit ca etos, *Concertul pentru oboi, fagot și orchestră de coarde* (1963) de Adrian Rațiu poartă amprenta gîndirii deterministe, extinsă aproape la toți parametrii edificiului sonor. El se distinge prin rafinamentul sonorităților atît în ceea ce privește instrumentele soliste — ireproșabil redate de oboistul Dorin Gliga și fagotistul Pavel Ionescu, cît și al orchestrației. *Concertul pentru clarinet și orchestră,* creație inventivă, plină de fantezie, de Aurel Stroe ne situează în problematica anilor '75. Interpretarea nu mai necesită comentarii, ea aparținînd celui care l-a creat în primă audiție — Aurelian Octav Popa.

Din nou prezent pe podiumul Ateneului băcăuan, Daniel Kientzy s-a dovedit același artist de mare profunzime, stăpînind un arsenal impresionant de de mijloace de exprimare, pe care recenta creație dedicată acestui instrument de compozitorul Ștefan Niculescu le necesită. Este vorba de *Cantos* pentru saxofon și orchestră, tulburătoare efuziune a eu-lui creator ce se regăsește în straturile adînci ale spiritualității est-europene; discursul, iluminat pe alocuri de seninătatea clasică, evidențiază finețea uneltelor cu care lucrează compozitorul. Contribuția Orchestrei simfonice, remarcabil colectiv artistic, dirijat de înimosul și talentatul Ovidiu Bălan, la reușita acestui concert, a căpătat astfel semnificații aparte.

Concertul cameral oferit de Trio-ul „Syrinx" din Bacău și Cvartetul „Voces" al Filarmonicii din Iași a încheiat „Zilele muzicii contemporane". Cea dintîi formație (excelentă. cu activitate bogată peste hotare) a prezentat cu acest prilej pe lîngă *Florilegiul* lui Liviu Dănceanu și *Sincronia* de Ștefan Niculescu, care sînt reeditări, și două prime audiții: una românească, cealaltă aparținînd compozitorului sovietic Jaroslav Veresciaghin, acesta din urmă semnatarul a *Trei* — consistente — *dedicații petru flaut, oboi și fagot.* De asemenea piesa Teresei Procacini — *Invenzione per piano-forte, flauto, oboe e fagotto,* cu colaborarea pianistului Mihai Ungureanu, a cărei includere în program mă face să mă gîndesc la îngustimea repertoriului consacrat genului respectiv de ansamblu.Balada lui Viorel Munteanu constituie de fapt cea de a treia parte a unui *Concertino* dedicat acestei formații. Se remarcă și aici apelul explicit la sursa folclorică, caracteristic acestui compozitor, atracția nedisimulată spre melodica populară.

În sfîrșit, evoluția de elevată ținută artistică a Cvartetului „Voces", ca încununare și încheiere a întregii gale.

Versiunea oferită de această dată *Cvartetului opus 22, nr.2 în sol major* de George Enescu a suscitat discuții; mutarea centrului de greutate dinspre o anume redundanță a exprimării cu care ne obișnuisem în interpretările anterioare spre una de pronunțată subțirime a sonorităților (mai ales în partea I), determină obținerea rafinamentului global, care schimbă însă spiritul partiturii ; el atenuează din puterea de penetrare a conductului enescian, provenit din permanente variații ritmico-melodice a unor profile ce se modifică neîncetat și deci avînd puțin din timpul necesar instaurării în cîmpul aperceptiv al ascultătorului. *Cvartelul nr. 6* de Wilhelm Georg Berger a cunoscut tălmăcirea ideală, pe măsura profunzimii și generozității desfășurărilor muzicale, a clarității și conciziunii mesajului.

Integrat organic tuturor acestor evenimente, simpozionul de muzicologie cu tema *Creația muzicală contemporană, concretizări și perspective,* găzduit de Școala generală de artă din Bacău și condus de compozitorul Ștefan Niculescu, a beneficiat și de prezența unor reprezentanți ai Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă — Vasile Pruteanu și ai conducerii școlii — Gheorghe Cozar. În acest cadru au fost prezentate și dezbătute probleme privind *Muzica contemporană — receptare și evaluare* (referent Luminița Vartolomei), creații recente de muzică de cameră românească (Mihaela Marinescu), creația compozitorilor din generația tînără (Michaela Roșu). Liviu Dănceanu a citit cîteva „eseuri imploze" — rezultat al unei sinteze privind actul componistic în sine sau fenomenul muzical românesc con-

temporan. De un mare interes a fost expunerea teoretică şi practică a lui Daniel Kientzy asupra ultimelor cuceriri în domeniul posibilităţilor tehnice şi de expresie ale saxofonului. Nu putem încheia consemnarea de faţă fără a aprecia desăvîrşita organizare, elanul celor ce şi-au asumat întregul efort şi responsabilitate pentru reuşita unei astfel de iniţiative.

M.R

CLUJ-NAPOCA

Concerte, recitaluri

Un concert al cvartetului de coarde „Pro Camera" al Filarmonicii clujene — alcătuit din: Banyai Ildiko (vioara I) Botár Grigore (vioara a II-a), Bányai Miklós (violă) şi Török Adalbert (violoncel) — se remarcă în mod constant printr-o prestaţie de elevată ţinută profesională,cu programe în care repertoriul autohton ocupă un loc prioritar.

O dovadă în plus în această privinţă a fost şi ultimul recital susţinut de respectiva formaţie, în colaborare cu flautistul Gavril Costea şi percuţionistul Grigore Pop, în studioul de concerte al Conservatorului, sub genericul „Panoramic XX", în cadrul căruia au fost prezentate lucrări de compozitori mai tineri sau din generaţia medie. Am ascultat, astfel, piesa *Dimensiuni II pentru vioară solo* (interpret, Grigore Botár), în care Szalay Zoltán utilizează figuraţii coloristice ostinate într-o succesiune de planuri variate şi din punct de vedere dinamic, cu elemente de contrast între o seamă de sonorităţi inedite şi tehnici instrumentale tradiţionale. Evident mai speculativ, pe linia unei virtuozităţi de ansamblu de astă dată, Péter Szegö dovedeşte o apreciabilă fantezie în *Contraste pentru cvartet de coarde*, datorită exploatării abile a unor elemente expresive ca : vibrato, tremolo, pizzicato, glissando, tril, flageolete ş.a. într-un discurs muzical în care parametrii melodici, deşi atinşi doar la nivelul unor configuraţii de structuri celulare sau motivice de sorginte populară, prezintă un contur expresiv suficient de clar pentru a se distinge în acest context coloristic luxuriant. Revenind asupra *Cvartetului nr. 2* de Vasile Herman, formaţia „Pro Camera" a relevat, parcă mai convingător ca oricînd, contrastul dintre stările lirice, ca ecouri provenite din sfera cîntecului lung, cu învolburări dramatice uneori, şi momentele alerte de o deosebită efervescenţă ritmică, într-o evoluţie străbătută de o permanentă vibraţie poetică. Lucrarea Doinei Rotaru, intitulată *La porţile visului*, pentru flaut şi percuţie (interpreţi : Gavril Costea şi Grigore Pop), prin intermediul unei muzici accesibile, încîntătoare în simplitatea veşmîntului ei melodic, armonic, ritmic şi timbral, depăşeşte în chip evident limitele aspectului ludic, trădînd nostalgia după închipuitele frumuseţi arhaice din vremurile înfiripării fiinţei noastre artistice, în timp ce în *Meditaţii asupra K.V. 499* pentru cvartet de coarde, Hans Peter Türk, contemplînd de pe poziţii contemporane una din strălucitoarele realizări ale muzicii culte universale, cu acuitatea muzicologului şi viziunea poetică a compozitorului, ne destăinuie totala sa adeziune spirituală faţă de genialul opus mozartian.

Programul recitalului a mai cuprins *Sonata pentru pian* a lui Valentin Timaru (despre care am mai scris în paginile acestei reviste cu ocazia prezentării ei în cadrul „Toamnei muzicale clujene"), redată tot de Mihaela Gavriş, cu un plus de dezinvoltură şi cu o mai intensă trăire a stărilor conflictuale, şi *Cvartetul nr. 2* de Ede Terényi, lucrare de un lirism descriptiv ce degajă o atmosferă senină de divertisment.

(Fără a intenţiona o minimalizare a meritelor interpretative ale celorlalţi protagonişti sau a valorii lucrărilor pe care ei le-au prezentat, vom sublinia totuşi faptul că, datorită calităţilor sale remarcabile, formaţia „Pro Camero", cu repertoriul substanţial din recitalul la care ne referim, ar putea intra în atenţia Electrecordului, pentru realizarea unui disc cu cvartete de compozitori clujeni).

Un veritabil eveniment artistic l-a constituit concertul Filarmonicii, sub genericul „Valentin Gheorghiu, compozitor şi interpret", dirijat de Cristian Mandeal. Este bine cunoscut faptul că uneori, faima unui mare interpret poate pune în umbră o seamă de calităţi specifice, în măsură să-l definească şi ca autentic compozitor, astfel încît, propunîndu-şi realizarea medalionului respectiv, organizatorii manifestării şi-au asumat cu bună ştiinţă o deosebită responsabilitate. O asemenea afirmaţie ne obligă să precizăm că iniţiativa a aparţinut lui Cristian Mandeal care, convins de valoarea creaţiei ilustrului nostru muzician, a pledat în favoarea artei sale componistice cu elocvenţa caracteristică marelui său talent, dovedindu-se, pe de altă parte, acelaşi sensibil acompaniator, capabil să se contopească cu intenţiile partenerului, fără a-şi pierde însă vreodată propria identitate artistică.

Fără balastul unor obsesii novatoare, *Simfonia a II-a* (Allegro energico, Andante molto espresivo, Allegro scherzando), scrisă acum trei decenii şi prezentată în primă audiţie clujeană în concertul amintit, dezvoltă, sub impulsul unor puternice imbolduri interioare, un amplu discurs muzical dominat de tensiuni lirice mai curînd decît de conflicte dramatice. În întregul ei, lucrarea denotă mai mult decît o orientare ciclică discretă, o unitate conceptuală întemeiată pe fertilitatea unui talent creator capabil să genereze idei artistice de mare vitalitate expresivă.

Ca interpret, pentru concertul ce i-a fost dedicat, Valentin Gheorghiu a ales *Concertstück* de Weber, piesă de largă accesibilitate, al cărei conţinut, în viziunea sa ne-a apărut ca o succesiune de stări sufle-

teşti, de la tristeţe, melancolie sau zbucium dramatic, pînă la deschiderile luminoase ale unor mult dorite împliniri, iar ca ultim punct al programului, *Imperialul* beethovenian. Efectul katharctic al acestei sublime muzici a fost resimţit din plin de numerosul şi entuziastul public prezent la eveniment, prin intermediul unui artist dăruit ca puţini alţii cu har creator, în finalul unei manifestări omagiale care a constituit, în mod indiscutabil, o adevărată sărbătoare spirituală în viaţa muzicală a Clujului.

Edward Civjel (URSS), ca oaspete aşteptat întotdeauna cu viu interes la pupitrul Filarmonicii, nu şi-a dezminţit nici de această dată înalta sa clasă, impresionînd prin rafinamentul coloristic şi agogic în atît de popularul — pentru noi — *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu şi repurtînd un succes de zile mari cu *Şeherazada* de Rimski Korsakov (solo de vioară, concert maestrul Vasile Curta, cu nerv artistic, dar trădînd un surplus de emotivitate la primele intervenţii). Cu toate acestea, trebuie să spunem că revelaţia serii a constituit-o apariţia de excepţie a tînărului contrabasist Dorin Marc — membru al orchestrei simfonice — ca solist al *Concertului* de S. Koussevitzki şi în *Grand duo* de G. Bottessini (cu concursul preţios al violonistului Ştefan Ruha) care, pe lîngă o îndemînare tehnică uimitoare, s-a impus şi prin însuşiri muzicale de prim ordin.

Un public numeros a ţinut să asiste şi la un alt concert simfonic dirijat de Cristian Mandeal, care a cuprins *Preludiu, Fugă şi Postludiu* — în primă audiţie la Cluj — de Csiki Boldizsár, *Concertul nr. 2 în sol minor* de Prokofiev şi *Concertul în re major* de P. I. Ceaikovski, în interpretarea violonistei Luminiţa Rogacev, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Tripticul lui Csiky Boldizsár, scris într-un limbaj modal, cu frecvente stratificări polimodale, este o lucrare unitară prin structura materialului muzical utilizat, cu identităţi evidente în arcuirile tensionale ale părţilor componente, într-o evoluţie temporală predominant lentă, care contribuie la accentuarea atmosferei dramatice. Ni se pare însă că tocmai aceste asemănări şi înrudiri aduc o notă de monotonie acestei muzici de mare densitate sub aspectul conţinutului, care ar necesita, poate, un spaţiu mult mai amplu de desfăşurare, decît cel propus de către autor. În ceea ce priveşte cele două concerte de vioară, putem spune că actul de bravură al Luminiţei Rogacev a fost îndelung aplaudat, tînăra interpretă obţinînd cu acest prilej un succes triumfal. Totuşi, privită mai în amănunt, această impresionantă performanţă a trădat şi unele lacune în finisaj şi în cursivitatea expunerii textului muzical, fapt explicabil desigur datorită dimensiunilor lucrărilor abordate, care nu au beneficiat, probabil, nici de timpul absolut necesar şlefuirii detaliilor şi mai ales, ele nu au putut fi susţinute ca efort fizic şi psihic în mod satisfăcător, de la un capăt la altul în timpul execuţiei. O vom aştepta însă, oricînd, pe Luminiţa Rogacev cu mult interes, cu fiecare din aceste concerte în parte, la nivelul de perfecţiune de care ştim că este capabilă.

Tot ca o veritabilă performanţă, dar fără nici o intenţie în acest sens, poate fi privit şi recitalul de clarinet solo al profesorului Ioan Goilă. Artist matur, component al formaţiei „Ars Nova", deci un profund cunoscător al repertoriului contemporan al instrumentului, el a optat pentru un program fără acompaniament, alcătuit din lucrări de M. Mihalovici *(Récit, Improvisando)*, J. Pauer *(Monologuri cotidiene)*, S. Nichifor *(Carnyx)* A. Jolivet *(Ascèses)*, I. Stravinski *(Trei piese* pentru clarinet La şi Si bemol) şi O. Messiaen *(Abisul păsărilor)*. Epurînd deliberat elementele spectaculoase, gratuite din comportamentul săuscenic, interpretul reuşeşte să-şi focalizeze astfel întreg potenţialul creator în scopul transfigurării tuturor parametrilor sunetului muzical implicat în creaţii, ca factori ai unei autentice expresii artistice. Dar după cum se cunoaşte, în transmiterea integrală a mesajului unor lucrări pentru un singur instrument, interpretul trebuie să posede şi un real talent de... orchestrator, fapt aparent paradoxal. Prin întreaga sa evoluţie în faţa unui auditoriu competent, Ioan Goilă a demonstrat calităţi de excepţie în această privinţă, cu menţiunea că prin larga paletă timbrală etalată, el nu intenţionează *să imite* alte surse sonore, ci *să redea clarinetistic* coloritul imanent al fiecărei piese. Un asemenea act estetic, bogat în valenţe poetice, nu poate fi înfăptuit desigur fără un control lucid asupra unei intense trăiri artistice, pe care am putea-o considera ca definitorie pentru arta interpretativă a lui Ioan Goilă, demn reprezentant al şcolii clujene de suflători, de recunoscut prestigiu.

Casiu BARBU

„Nabucco" la Opera Română

Eveniment muzical la Cluj-Napoca, miercuri 12 februarie ! În premieră pe scena Operei Române partitura verdiană *Nabucco*. Antrenînd cu maximum de eficienţă întreg ansamblul Operei clujene, uzînd de masive completări de figuraţie, regizorul Viorel Gomboşiu mult ajutat de scenograful George Codrea, a imaginat un spectacol de mare anvergură într-o viziune modernă, contemporană atît ca montare cît şi ca semnificaţie-simbol. Este binecunoscută istoria operei *Nabucco*. Datată 1842, partitura are adînci implicaţii şi ecouri în epoca Risorgimento-ului, perioadă frămîntată din istoria Italiei, caracterizată prin eroice lupte împotriva asupririi habsburgice pentru atingerea idealului de unificare a ţării. *Nabucco*, operă compusă de către Verdi pe libretul lui Temistocle Solera, vorbeşte despre cucerirea Ierusalimului de către asiro-babilonienii conduşi de Nabucodonosor al II-lea (605—562 î.e.n.). Lucrarea capătă o aureolă revoluţionară de subtilă şi eficientă rezonanţă patriotică, de chemare la luptă pentru independenţă şi pace. Pe această idee a mizat în principal regizorul Viorel Gomboşiu, realizînd prin înscenarea datată 1986 un autentic „arc peste timp". Folosind datele partiturii — nu întotdeauna foarte generoase în sugestii scenice (să nu uităm că *Nabucco* este abia al treilea titlu din lista celor 26 de opere terminate de Verdi !) — Viorel Gombeşiu, cu un minimum de elemente de decor ce-şi schimbă mereu locul şi rolul în economia spectacolului, cu un joc de imagini sau pete de culoare proiectate pe un ecran-cortină sau un ecran-fundal reuşeşte

un spectacol viu, alert, tip „happening" ce pare a se închega sub ochii uimiți ai spectatorilor. Cu ingenioase soluții de schimbare de decor, pe verticală, George Codrea evită „ruperea" cursului spectacolului prin lăsare de cortină între cele șapte tablouri ale operei.

Conducerea muzicală a acestei premiere este semnată de dirijorul Victor Dumănescu. Adînc implicat în partitura căreia îi cunoaște cele mai mici detalii, Victor Dumănescu reface de astă dată la Cluj-Napoca, un spectacol dirijat nu de mult la Iași. Sigur, cu un gest ferm dar sugestiv, adunînd în mîna sa mulțimea de fire nevăzute în care se împletesc voci și instrumente, Victor Dumănescu reușește să închege un întreg muzical de mare forță dramatică. Sub bagheta sa, orchestra Operei părea a se fi transformat într-un autentic ansamblu simfonic. Numai cuvinte frumoase despre instrumentiștii clujeni care s-au întrecut în solo-uri de mare frumusețe.

Pe scenă au evoluat în seara de premieră parte dintre cei mai buni soliști ai Operei Române din Cluj-Napoca. De fapt, după cum informează programul de sală, pentru acest spectacol există două sau chiar trei distribuții complete, rolul titular fiind în studiul a nu mai puțin de cinci interpreți, dovadă incontestabilă a seriozității și responsabilității cu care a fost privită această nouă realizare a colectivului clujean. Distribuția de premieră i-a solicitat pe Dan Serbac, Rodica Toma, Titus Pauliuc, Liliana Bizineche, Ion Micu, Alexandru Köpetzi, Ion Tordai și Rodica Balteș. Incontestabil cele două „vedete" ale serii au fost Dan Serbac în rolul lui Nabucodonosor și Liliana Bizineche în rolul Fenena. Dan Serbac își construiește personajul, îl „crește" treptat atingînd punctul culminant în tabloul I al actului final, unul dintre momentele de vîrf ale întregului spectacol. În egală proporție actor și cîntăreț, Dan Serbac dovedește încă o dată că este unul dintre marii noștri artiști lirici. Liliana Bizineche oferă, ca la fiecare dintre aparițiile sale, o adevărată demonstrație de artă și știință a mînuirii unei voci cu calități timbrale deosebite. Rodica Toma, într-o vizibilă indispoziție vocală în această seară de premieră, reușește totuși să dea viață dificilului rol al lui Abigail. În Ismael, Ion Micu se afirmă ca una dintre cele mai frumoase și mai viguroase voci de tenor dramatic de care dispun astăzi scenele românești de operă. I-am admirat linia melodică, frazarea expresivă și acutul strălucitor, atins fără crispare sau efort. Pentru realizarea rolului Zaharia, Titus Pauliuc a uzat de întreaga sa experiență scenică și de toate resursele sale vocale, rezolvînd cu succes o partitură recunoscută ca deosebit de dificilă.

Corului i s-a rezervat în partitura lui *Nabucco* un rol principal. Ansamblul clujean a avut ocazia să se confrunte cu una dintre cele mai masive partituri din creația verdiană. În această muncă mîna fermă a maestrului de cor Emil Maxim a condus, sigură, spre reușită. Iar ideea regizorului Viorel Gomboșiu de a da operei un... final dublu, de a atașa finalului din partitură (care nu este de natură a echilibra monumentalitatea întregului!) o repetare de astă dată în limba italiană, a celebrului cor „Va pensiero" (care de altfel a fost bisat și la premiera de la Scala din Milano în 1842) nu poate, în aceste condiții, decît să încînte publicul. Astfel, prin coroborarea celor mai valoroase forțe ale scenei clujene, premiera operei *Nabucco* de Verdi din seara zilei de 12 februarie s-a constituit, așa cum și-a dorit-o dirijorul Victor Dumănescu, ca „...un eveniment deosebit... un moment de elevată ținută artistică, o încununare a eforturilor colectivului acestei prestigioase instituții în munca sa de înnobilare a sufletului omenesc".

Cristina SÂRBU

IAȘI

Gestul și muzica

Este cunoscut faptul că de mai multe decenii, elementele retorice, grandilocvente, aglomerația sinonimelor de limbaj pentru aceleași idei au cedat în mod semnificativ locul rigurozității, sobrietății, adecvării stricte la partitură, interpretul urmărind să lumineze — atunci cînd este cazul — spectaculozitatea lucrării, a muzicii prezentate, — evitînd situarea sa însăși în spectacol, poza. Melomanul care a frecventat săptămînal simfonicele actualei stagiuni a filarmonicii „Moldova" din Iași a putut verifica de mai multe ori justețea, superioritatea acestui din urmă stil interpretativ ascultînd versiuni de referință, de mare calitate muzicală, a unor lucrări în primul rînd orchestrale (Ceaikovski — *Simfonia a II-a*, Beethoven — *Simfonia a IV-a)* datorate unor maeștri ai baghetei românești — Emanoil Elenescu și Paul Popescu —, dar și concertante, exemplele deplin ilustrative oferindu-le pianiștii Judith Horvath și Mircea Dan Răducanu. Demersul interpretativ dirijoral al lu Enzo Ferraris (Italia), care a condus orchestra simfonică ieșeană în concertele din 10 și 12 ianuarie, a fost de natură a infirma argumentele ce pledează în favoarea economiei gesturilor, readucînd în memoria unor auditori figura legendară a lui Toscanini sau, mai mult, viziunea unui mim, capabil a-și converti chipul, privirea, mîinile, întreg corpul în tot atîtea elemente de expresie. Ca interpret al *Sinfoniilor* de Vivaldi, al *Sonatelor* rossiniene, al celei de a patra *Simfonii* beethoveniene și al *Divertimento*-ului *pentru orchestră de coarde* de Bartók, Ferraris și-a ilustrat concepția stilistică folosindu-se de creații reprezentînd epoci și maniere muzicale diferite. Ascultînd opus-ul bartókian, am putut observa legătura osmotică între dinamismul întregii substanțe muzicale a lucrării, contrastele sonore, timbrale, mișcarea agitată a partidei viorilor sau violoncelilor născută din actul componistic de tip polifonic — și gestica dirijorală. Exprimată prin mișcări scurte, tăioase, energice ale mîinilor, mișcări ce antrenau pe neașteptate întreg corpul, exprimată pînă și prin răsuflarea precipitată, întretăiată, reliefînd accentele și descătușările ritmice de sorginte populară, gestica tînărului dirijor se convertea în imagini sonore puternic sugestive — într-o continuă și vertiginoasă schimbare a ambientului muzical, izvorît, desigur,

din construcția lucrării —, admirabil puse în valoare de înțelegerea deplină dintre membrii orchestrei și omul cu bagheta. Poate că una dintre modalitățile de exprimare muzicală care îi reușesc cel mai bine dirijorului oaspete este *contrastul*, eficient, artistic, măiestrit pus în valoare — între momente distincte ale unei lucrări (tema principală și cea secundară a primei părți din *Divertimento* și transformările dezvoltătoare ce le urmează) sau între opusuri diferite ca proveniență stilistică. După audierea creației clasicului muzicii secolului XX, eram curioși să asistăm la demersul dirijoral cerut de *Sonatele* lui Rossini, *Sinfoniile* și *Concertul pentru cello și orchestră* de Vivaldi. Evident, același dinamism, aceeași fervoare a mișcării, aceeași izbutită creare a contrastelor dar acum, în plus, delicatețe, gest sinuos, onctuos pe alocuri, calofil în pasajele melodioase, dansante, cu caracter de menuet; am spune în concluzie că gestica dirijorală a lui Enzo Ferraris, sugerînd modelarea substanței muzicale în fața celui ce ascultă, mișcarea aproape coregrafică a corpului său, presupun în toate cazurile o adecvare strînsă la cerințele partiturii; indicațiile sînt precise, prompte, riguroase, atacurile, accentele clar individualizate, sonoritățile, coloristica, expresivitatea bine gîndite. Un alt element de contrast l-a constituit interpretarea de către Mircea Dan Răducanu (conferențiar la Conservatorul „G. Enescu") a *Concertului nr. 1 pentru pian* de Beethoven. O versiune profund lucidă, obiectivată, o construcție clară rezultînd din modul de înlănțuire și șlefuire a frazelor, din simplitatea și lipsa totală de afectare — specifică stilului clasic pur —, din grija cu care a fost modelat fiecare sunet. Deși orchestra are aici rol acompaniator, sub bagheta lui Ferraris ea și-a individualizat prin sonorități temperat pregnante toate replicile, punînd cu finețe în lumină discursul instrumentului solist. Aceeași frumoasă colaborare dirijorul oaspete a realizat-o cu violoncelistul Alexandru Moroșanu, foarte activ și în actuala stagiune, interpret în dimineața de 12 ianuarie al *Concertului în Re* de Vivaldi. Mai ales partea mediană i-a prilejuit acestuia revelarea calităților expresive, a unei sonorități calde, rotunde, profunde, după ce mișcarea primă a lucrării vădise capacitățile tehnice cu aplomb stăpînite. Ca bis, Alex. Moroșanu a oferit publicului o piesă de rezistență din repertoriul violoncelistic — *Variațiuni de Paganini pe o temă de Rossini* — în reușita orchestrație a compozitolui ieșean Lucian Țuțui.

Alexandru VASILIU

SUCEAVA

Concert popular

În frumoasa sală a Casei de cultură a Sindicatelor din Suceava, orchestra simfonică din Botoșani, dirijată de Modest Cichirdan, a susținut, în 7 ianuarie, un concert avînd ca invitați pe Monica Teodorescu de la Opera Română din București și pe Dan Serbac de la Opera Română din Cluj-Napoca; în program, scurte lucrări sau fragmente din creații mai ample, bucurîndu-se de „renumele" de a fi accesibile publicului larg (vom dezvolta acest subiect), alternate cu momente vesele realizate de Doru Octavian de la Teatrul Dramatic din Galați. În privința interpretării, putem spune că orchestra s-a ridicat la un nivel înalt, afirmație trebuind nuanțată în funcție de posibilitățile unei formații, nu prea numeroase, unde partidele de suflători nu sînt prea cuprinzătoare. Paginile din J. Offenbach *(Uvertura „Orfeu în infern")*, C. Dimitrescu *(Dans țărănesc)*, J. Strauss *(Polca „La vînătoare" și Valsul „Viață de artist")* A. Haciaturian (fragment din baletul *Spartacus)*, G. Verdi (arie din *Ernani)*, R. Leoncavallo (prologul la *Paiațe)* etc. etc. au fost realizate exact, plăcut, bagheta experimentată a lui Modest Cichirdan imprimînd colectivului acea precizie care se constituie în primă, necesară condiție (condiție necesară însă nu și suficientă) a calității. Momentele vocal-simfonice au fost deasupra celorlalte, ca valoare, meritul principal revenindu-le soliștilor, care au evoluat în concordanță cu o calitate profesională recunoscută în numeroase rînduri în paginile de cronică muzicală.

Ce înseamnă concert popular și care ar fi limitele dincolo de care accesibilitatea se transformă în degradre a gustului? În primul rînd, momentele vesele, gen varietăți, au fost binevenite dacă ne gîndim la faptul că s-a urmărit în primul rînd ideea unui spectacol de destindere, de agrement, venind imediat după sărbătorile de iarnă; neavenite au fost însă unele inflexiuni grotești, ca să spun astfel, care nu văd că ar avea ceva de căutat pe o scenă, oricare ar fi ea. A destinde nu înseamnă a fi trivial iar o idee în principiu bună se degradează uneori în realizarea ei concretă. Sînt de acord cu programarea unor momente muzicale de mare popularitate însă atrag atenția asupra pericolului confundării termenului cu acela de accesibilitate; aceasta ar însemna să nu mai respectăm publicul presupunînd că el nu poate înțelege și aprecia decît ceea ce cunoaște bine și recunoaște (partituri în general simple din punct de vedere muzical, unde de multe ori însă simplitatea e condiție pentru frumusețe). E clar că programul ales a cuprins lucrări excelînd prin melodicitate și echilibru, printr-o armonizare clară, expresivă. În asemenea cazuri există însă pericolul permanent de a se coborî nivelul mult, fapt contrar acelei ridicări cu puțin a ștachetei ca indispensabilă condiție a educației muzicale. Această calitate de a prezenta și creații mai „problematice" spectacolul a dobîndit-o prin includerea, de pildă, a paginilor verdiene care, deși la o primă vedere par să ne contrazică, la audiția plasată în contextul întregului program ne confirmă indiscutabil. Confirmare au reprezentat astfel și aplauzele generoase ale unui public care a ocupat toate locurile frumoasei săli din Suceava.

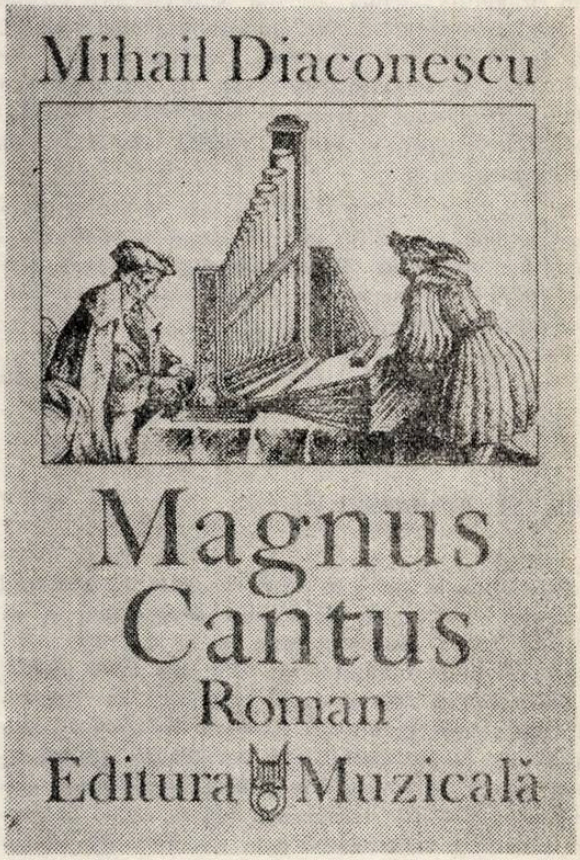
Viorel CREȚU

MIHAIL DIACONESCU — MAGNUS CANTUS

Muzică și literatură

Editura muzicală a oferit recent publicului din țară și străinătate o carte admirabilă. Este versiunea franceză a romanului *Marele cîntec* de Mihail Diaconescu, apărut inițial la Editura Eminescu în 1980. Traducerea are titlul *Magnus cantus* și este semnată de Anca Cosăceanu de la catedra de limba franceză a Universității din București. Romanul *Marele cîntec*, o carte care a provocat și întreține în continuare o vastă exegeză critică, realizată din perspective metodologice de o mare varietate, a fost considerat, și pe bună dreptate, o realizare reprezentativă a artei epice românești. Ioan Căianu-Valachus (1628—1698), eroul principal al romanului, poet, botanist, organifaber, demnitar eclesiastic, dar îndeosebi muzician, apare evocat epic într-o succesiune de momente semnificative pentru destinul său de artist și savant umanist. *Marele cîntec* selectează o perioadă semnificativă din istoria noastră spirituală, aceea a barocului muzical transilvănean din secolul al XVII-lea. Romanul oferă astfel o lectură captivantă sub aspect literar, muzical, social și istoric. În mod obișnuit lectura ar trebui să vizeze modul în care autorul împlinește în paginile cărții specificul istoric. O astfel de lectură rămîne fără obiect deoarece, dacă specificul istoric s-ar împlini în mod riguros, el ar ajunge să exprime doar concretul faptic care este extraestetic într-o perspectivă axiologică și prin aceasta extraliterar. Mihail Diaconescu blochează însă o astfel de interpretare tocmai prin pasiunea sa nemărginită față de istorie, printr-o întinsă și riguroasă documentație. Documentația nu ține numai de formația științifică a autorului, de setea lui de a-și asigura informațiile necesare construirii unui suport al transfigurării, ci este, în primul rînd, una din metodele transfigurării însăși. Este o actualizare a trăirii și constă în risipirea petelor de întuneric din sistemul logic al funcțiunilor narative. Mihail Diaconescu se pune astfel în postura de autor al unui roman actual pentru care o cunoaștere cît mai profundă a realului este condiția esențială a unui mesaj estetic.

Muzica și literatura fiind deopotrivă arte comunică strîns între ele. Dacă este adevărat că inefabilul, nu numai în muzică, dispare atunci cînd o exegeză prea ambițioasă caută să surprindă toate articulațiile logice ale sensurilor, este tot atît de adevărat că trecerea acestor sensuri dintr-o artă în alta, din muzică în literatură, spre exemplu, este singura modalitate de explicare a lor care poate beneficia de o conservare plenară. Meritul deosebit al lui Mihail Diaconescu este acela de a propune o lectură la intersecția muzicii cu literatura nu numai pentru a sugera profunda comuniune a artelor ci și pentru a



explora prin polifonie constantele psihicului uman într-un anumit timp și spațiu etnic. Publicului îi rămîne să surprindă modul în care paginile cărții propun barocul ca modalitate de creație în sfera muzicii, ca mod de viață, ca mod de construire a personalității, ca atmosferă istorică și spirituală. După ce aplicarea regulilor clasice ajunsese la saturație, barocul secolului al XVII-lea instaura domnia extazului și a pateticului, a formelor abundente, capabile să opacizeze uneori țesătura riguroasă a logicii clasice. Barocul nu a fost însă niciodată sinonim cu aglomerația și dezordinea în sensul propus mai tîrziu de avangardism și arta absurdului. El permitea fiecare inovație în parte numai la intersecția anumitor legi estetice, numai prin corelarea lor riguroasă.

Ioan Căianu-Valachus apare drept un bun cunoscător al legilor artistice ale epocii sale, cărora, pentru a le cunoaște mai profund, li se supune, și cărora le impune perspectiva inflexibilă uneori a propriei personalități. Tocmai pentru această îndrăzneală inamicii săi îl acuză de erezie. Îndrăzneala

vine din convingerea că misiunea sa de *auctor* și de *magister artis musicae* este de a crea un cîntec înnălțător ca expresie sublimă a sufletului sau în perspectivă eternă a timpului.

Dintre toate legile supuse cunoașterii, numai cea în funcție de care s-au constituit ierarhiile sociale nu permitea inovații, deoarece în spatele ei exista un resort al pedepsei. Supunerea față de asemenea legi însemna acceptarea condiției de *homo pro instrumento*. Pentru a evita o astfel de condiție Ioan Căianu-Valachus acceptă situația privilegiată de *vicarius generalis*, deși ajunsese la înțelegerea ei sub specia *vanitas vanitatum*. Numai condiția de *auctor* era, în toate sistemele sale de referință, mai aproape de absolut, întrucît ea esențializa trăirea reducînd preocupările erudite la relația creatorului față de lumea creată.

În acest sens *Marele cîntec* este romanul unui artist, al unei conștiințe, al unei opere, al unei exemplare demnități etice. Pe un alt plan mai larg, *Marele cîntec* este un roman semnificativ pentru destinul artei muzicale românești.

Ștefan GĂITĂNARU

Artă și umanism

Marele cîntec nu este doar o metaforă justificînd titlul ci, în intenția lui Mihail Diaconescu, opera centrală ce dă sens existenței — și nu doar celei artistice — a personajului său Ioan Căianu-Valachus. În fond asupra acestei opere imaginare dar cu valoare de simbol gravitează întreaga intrigă (cu toate implicațiile ei colaterale). Este un fel de „operă capitală" (chiar dacă nu și una „totală" — *Gesamtkunstwerk* cum și-o vor reprezenta, peste secole, romanticii și cum o înfăptuiseră deja renascentiștii în genul operei) spre care converg toate celelalte preocupări creatoare ale lui Ioan Căianu-Valachus. Și aceste preocupări, îndeajuns de diverse, sînt, dintr-o perspectivă strict muzicologică, mai mult sau mai puțin discutabile sub aspectul originalității. Ca mulți alții în epocă, Ioan Căianu-Valachus a fost alcătuitor de florilegii muzicale, adaptator sau compilator. De aceea istoriografia de specialitate i-a conferit mai nimeritul apelativ de muzician (cu toate că Marțian Negrea nu s-a sfiit, cu decenii în urmă, să-l desemneze drept compozitor). Așa cum l-a imaginat însă Mihail Diaconescu: un împătimit al unei opere capitale îi stă bine personajului, îmbrăcat cumva în haina spirituală a creatorului și detașîndu-se de condiția mai modestă a artizanului. Imaginea aceasta este oricum mai familiară lectorului actual.

Nu înseamnă însă că alte laturi ale personalității sale procurate de calitatea de organist, reparator de orgi, custode de mănăstire, dascăl de muzică și de teatru, (pentru a nu uita aplicația sa pentru istorie și pentru botanică) nu au prilejuit autorului (și aici să-i recunoaștem o suverană intuiție, capacitatea de a izvodi din zgîrcitele date pe care documentele ni le oferă o existență fascinantă) plăsmuirea unui erou de roman în deplinul înțeles al cuvîntului. El este pus, prin fapte ca și prin gîndurile sale, împreună cu alte personaje, tot atît de bine creionate într-o ambianță istorică ce ne este mai puțin familiară: Transilvania secolului al XVII-lea. Situația relativ confuză a momentului, prin dependența recentă a principatului de turci, uneltirile puterilor apusene — și în primul rînd ale Austriei — a constituit un mediu prea puțin propice dezvoltării culturii în general și a celei umaniste în special (din „avantajele" contactului cu Occidentul nu rămăsese decît intoleranța religioasă și, incredibil dar adevărat, vînătoarea de vrăjitoare, cea din urmă făcută în scopuri, fără îndoială, diversioniste din partea domniei protestante.) Și totuși, ne convinge autorul, Ioan Căianu-Valachus a ieșit, în planul spiritului și al creației, biruitor. Suportul său moral îl reprezintă, și nu în ultimă instanță, legătura sa cu pămîntul țării, cu familia sa nobiliară românească și de aici cu muzica celor mulți (în ciuda ridicării la o asemenea înălțime de interes intelectual a lui *Magnus Cantus*, acele culegeri de cîntece ale poporului din cunoscutul *Codex Cajoni* nu sînt trecute cu vederea). De altfel, una dintre ideile călăuzitoare ale lui Mihail Diaconescu este aceea că Ioan Căianu-Valachus face parte dintre acei cărturari, cum au fost Nicolaus Olahus, Mihail Halici, Gabriel Ivul din Caransebeș (cel din urmă personaj indirect, partener de corespondență chiar în roman) care, în cadrul altor confesiuni decît cea strămoșească, au impus geniul intelectual românesc.

Icoana de umanist a lui Ioan Căianu-Valachus este ingenios întregită și prin referirile (vezi același schimb de scrisori în stil erasmic dintre eroul nostru și Gabriel Ivul din Caransebeș) la disputele prilejuite de situația „artelor" — așa cum era aceasta preconizată de *Quadrivium* —, de unde și posibilul amestec de scolastică, reminiscențe ezoterice și avînturi umaniste din gîndirea corespondenților. Mihail Diaconescu dozează aceste concepții, pe nesimțite am zice, fără bruscări dincolo de literar, „colorînd" limbajul discuțiilor în maniera epocii, ce nu ocolește nici unele binepotrivite expresii latinești.

Figură hărăzită inițial respectului istoric și interesului pur științific, Ioan Căianu-Valachus se înscrie acum în categoria acelor muzicieni — nu prea numeroși dealtfel, la noi și aiurea, rezistînd mai greu în competiția cu alți artiști — care își cîștigă, datorită romanului lui Mihail Diaconescu, un loc trainic în galeria personajelor literare, fapt ce contribuie cu deplin succes și la impunerea unei importante personalități a umanismului nostru în conștiința generală.

Gheorghe FIRCA

CORNELIU BUESCU — „SCRIERI ȘI ADNOTĂRI DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ VECHE"

Sub denumirea de *Izvoarele muzicii românești*, Editura muzicală a dat la iveală o serie de publicații, ajunse deja la al X-lea volum, ce își propun a oferi cititorilor mărturii însemnate, documente inedite, transcrise sau traduse, texte comentate și elucidate privind începuturile muzicii românești, culte sau profane, provenințele, influențele și evoluția chiar pagini de revistă traduse din limba germană practic și teoretic.

O recentă apariție, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, București, 1985, semnată de Corneliu Buescu, se referă la cîteva manuscrise și texte publicate în limba slavonă sau românească, chiar pagini de revistă traduse din limba germană, ce conțin date revelatoare, menite a informa cititorii de pretutindeni asupra caracterului și caracteristicilor muzicii românești din secolul trecut, despre particularitățile etnice ce se răsfrîng asupra acestei arte, despre practica populară și momentele ei semnificative, despre așa-zisele școli muzicale de inițiere, sisteme de notație și scriere.

Desfășurînd o activitate bogată, în care munca de cercetător se îmbină cu cea de muzicolog, fără a exclude preocupările din domeniul istoriei paleografiei și etnologiei, autorul realizează o selecție interesantă (ce va fi continuată în volumele viitoare) de pagini ce oferă atît o imagine poetică, într-o manieră descriptivă, a trăsăturilor definitorii ale vieții noastre artistice din acea epocă (Anton Pann, *Allgemeine Zeitung)* cît și analiza unor modalități diverse de scriere și adnotație incitante prin varietatea lor, prin arhaismul alfabetelor ce întregesc și colorează limba slavă (într-o manieră ornamentală specifică epocii) deslușite (prin chei și criptograme) în urma unei îndelungi și deloc fastidioase astivități de investigații lingvistice. De menționat este însă faptul că uneori aspectele importante integrate unor astfel de descrieri sînt surprinse de ochiul călătorului străin de aceste meleaguri, înzestrat cu vigilența observatorului dar insuficient familiarizat cu specificul mediului, fie el de natură istoricogeografică sau mai ales afectivă. Astfel, datele răspîndite în lume nu surprind întotdeauna esențialul, realizîndu-și scopul nu atît prin autenticitatea conținutului cît prin existența în sine a unui atare document, ca moment de referință în istoria muzicii românești. Este de fapt ideea sugerată și de Corneliu Buescu încă din primele rînduri ale **Argumentului** cărții de față care menționează drept scop principal al acestei lucrări descifrarea textelor vechi de muzică populară (cristalizată odată cu formarea etnogenetică a poporului român) și cultă (apărută mai tîrziu, în secolul IV concomitent cu răspîndirea creștinismului) cît și cunoașterea numeroaselor scrieri ce conțin mărturii în acest sens. Într-o cuprinzătoare prefață, deci, semnatarul *Scrierilor și adnotărilor despre muzica românească veche* lămurește asupra parcursului cărții, elucidează intențiile, scopul și maniera sa de cercetare, metoda de expunere. Este realizat aici un adevărat rezumat al textelor, în cadrul cărora sînt evidențiate ideile de bază, călăuzitoare, valoroase în cunoașterea și aprecierea muzicii vechi românești, înfățișînd astfel o adevărată oglindă a epocii respective, a condițiilor de viață și mediu, a organizării sociale și nivelului cultural, elemente cu adînci implicații și reale repercusiuni asupra închegării și evoluției artei sonore românești.

O primă mărturie în acest sens este adusă prin textul aparținînd profesorului Emil Kaluzniacki, sub titlul Contribuții privind *Scrierea secretă mai veche a slavilor*, Viena, 1883, în care autorul se referă la Irmologhionul greco-slav scris de către călugărul Evstatie între anii 1510 și 1515, descoperit cu ocazia unei călătorii intenționate la mănăstirea Putna. Alcătuit din 4 volume aparent fără importanță, după cum mărturisește cercetătorul, interesul s-a oprit totuși asupra unuia, conținînd o serie de criptograme revelatoare în cunoașterea scrierii mai vechi a slavilor.

Introducerii scurte îi urmează descifrarea minuțioasă a acestor criptograme mai puțin accesibile unui spirit neavizat dar interesante și captivante prin ineditul lor și variația de combinații ce conturează imaginația deosebită a scriitorului ca și înclinațiile către ornamentare ale epocii.

Sub semnătura lui A. I. Iațimirskii sînt prezentate mai multe pagini referitoare la scrierea și caracterul muzicii de pe teritoriul țării noastre. În „Șase articole despre scrierea slavă și rusă" se fac referiri la cele două manuscrise „cu semne ale notelor pentru cînturi și însemnări originale din litere, alcătuite de cărturarii români de la începutul sec. XVI". Compuse din Cîntece create de Evstatie de la Putna și texte transcrise și copiate de el, ale căror variante slavă și greacă coexistă sub rîndurile aceleiași melodii, aceste înscrisuri (mai mult sau mai puțin complete) preferă alfabetul chirilic dar și însemnările în figuri geometrice, fiind ultimele vestigii ale scrisului glagolitic.

„Manuscrisele slave ori ruse ale bibliotecii române" ca și „Opisul vechilor manuscrise slave și ruse din Culegerea lui P. I. Șciukin" despre care tratează același autor menționează cărțile muzicale, cu precădere „Cartea Cîntărilor", descrisă în amănunțime.

Un nume familiar istoriei culturii românești, Anton Pann, se înscrie semnificant în șirul acestor interesante mărturii ale începuturilor muzicii românești prin lucrarea „Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică". O cuprinzătoare alcătuire, a cărei apariție este motivată convingător de însuși semnatarul ei prin sublinierea necesității și utilității unei astfel de publicații în limba română, revelatoare în edificarea originii, vechimii și nu în ultimul rînd a rolului constructiv al muzicii pretutindeni. Sorgintea și explicarea celor 8 moduri bizantine, utilizate în cîntarea cultă ca și semnele, scrierea și istoricul ei sînt înfățișate în aceste rînduri, străjuite de nume importante în evoluția vechii muzici: Ioan Damaschin, Kukuzel, Ioan Protopsaltul, Petru Efesiu, Dimitrie Cantemir ș.a. Ultimele paragrafe sînt destinate menționării lucrărilor importante ce poartă semnătura lui Anton

Pann din rîndul cărora „Bazul" se detaşează prin varietatea şi profunzimea ideilor ordonate în capitole.

În încheierea acestei selecţii, Corneliu Buescu ne oferă cîteva pagini de presă: el se referă la una din primele reviste muzicale apărute în lume ca periodic, „Allgemeine musikalische Zeitung", care publică în două numere consecutive — 46, 47 din 1814 —, o descriere a specificului nostru naţional sub titlul „Istoria muzicii în Transilvania", al cărui autor a preferat anonimatul. Este schiţată aici originea poporului român, istoricul saşilor pe aceste meleaguri, referiri la viaţa şi aspectul culturii în Transilvania, cu stăruinţă asupra muzicii; se arată integrarea artei sonore în viaţa cotidiană (ritualuri de înmormîntare, recrutări), caracterul ei reliefat printr-un tempo greoi a cărui desfăşurare „este imposibil de încadrat în măsură", asemănarea serviciului divin cu cel al grecilor şi se fac menţiuni despre instrumente caracteristice (flaut — 12 ţoli, vioară acordată 4, 5, 4 — utilizată în special la dansuri — cimpoiul, flautul scurt) etc. Scrierea citată conţine însă şi pasaje referitoare la o aşa-zisă activitate mai evoluată pe tărîmul muzicii, datorată şcolilor evanghelice de cînt şi unor „diletanţi pricepuţi", la Cluj şi Sibiu. O imagine cu pretenţii exhaustive asupra nivelului fenomenului muzical pe pămînturile româneşti cuprinde şi menţiuni despre tarafurile de ţigani, reuniunile muzicale ca şi magazinele de partituri. „Starea muzicii în Moldova" este un alt articol apărut în paginile aceluiaşi periodic, în care se evidenţiază practica predării pianului în clasele mijlocii de către muzicanţii străini, concertele acestora dar şi trăsături ale muzicii de pe aceste meleaguri, cuprinse în melodii de mici proporţii, triste, în tonalităţi minore, situate sub diverse influenţe tangenţiale.

O succintă trecere în revistă a conţinutului lucrării *Scrieri şi adnotări despre muzica românească veche* remarcă, deci, intenţia lui Corneliu Buescu de a reuni cu o lăudabilă capacitate de selecţie şi asociere cîteva din cele mai interesante şi semnificative dovezi ale existenţei şi evoluţiei artei sonore pe cuprinsul ţării, evidenţiind trăsături definitorii ale specificului nostru muzical. Pornind de la pagini accesibile, deslușite însă şi comentate cu o incontestabilă ştiinţă şi convingere şi pînă la texte româneşti sau traduse ce vorbesc ca atare, parcursul acestei cărţi conturează o imagine variată chiar şi poate nu în ultimul rînd complexă (deşi însuşi autorul îşi exprimă în cîteva prilejuri rezerve faţă de înţelesuri rămase neelucidate) asupra muzicii veacurilor trecute, asupra celor ce o scriau sau o practicau.

Contribuţia lui Corneliu Buescu rămîne deci edificatoare în cunoaşterea şi parcurgerea acestor texte într-o lumină nouă, însoţită de claritatea şi spiritul pătrunzător al cercetătorului ce şi-a pus în slujba activităţii sale multiple şi alese însuşiri ale propriei personalităţi.

Ruxandra ARZOIU

CONSTANTIN RĂDULESCU — ARII ŞI DUETE DIN OPERETE ROMÂNEŞTI

La încheierea unei cariere interpretative, numeroşi muzicieni încearcă nostalgia vieţii trăite, pornind astfel pe calea rememorărilor. Pagini de jurnal, consemnări iau astfel calea tiparului, devenind documente ale unor momente de viaţă muzicală. Iată impresia pe care o lasă şi o recentă antologie de *Arii şi duete din operete româneşti*, publicată de Editura muzicală sub semnătura dirijorului Constantin Rădulescu. Doar că, în cazul său, locul memoriilor este luat de cel al cercetătorului dornic a trasa, la dimensiunile unui eseu, parcursul genului pe care l-a practicat — opereta. „Însemnările despre opereta românească" prefaţează volumul, devenind o interesantă contribuţie muzicologică pentru cunoaşterea istoriei teatrului nostru muzical, de-a lungul a mai bine de un veac de existenţă în domeniul creaţiei şi interpretării. Numeroase date inedite sau mai puţin cunoscute sînt reunite aici, într-o atractivă prezentare a periplului operetei româneşti, luminînd chipuri de compozitori, cîntăreţi, regizori sau conducători de teatre, aducînd o meritată apreciere tuturor celor care au realizat ceva în acest domeniu, privit adesea de către melomani sau profesionişti cu o oarecare condescendenţă. Iată însă că nu sînt puţine reuşitele, că de unele nume trebuie ţinut seama, pentru a nu uita ceea ce s-a făcut bun pe tărîmul teatrului cu muzică, pentru marele public care a venit, generaţie de generaţie, atras de operetă. Privind istoria dinlăuntrul meseriei, Constantin Rădulescu pledează deci pentru o echitabilă restabilire a valorilor şi... împrospătarea memoriei celor care au avut ocazia să cunoască sau să audă cîte ceva din opereta noastră.

Dirijor al principalelor premiere din ultimele decenii, montate pe scena Teatrului de operetă din Bucureşti, Constantin Rădulescu propune în antologia sa doar trei nume importante ale perioadei mai recente: Elly Roman *(Violete de Parma, Colomba, Spune, inimioară, spune)*, Florin Comişel *(Adîncile iubiri, Leonard, Culegătorii de stele, Soarele Londrei, Răspîntia)* şi George Grigoriu *(Valurile Dunării, Se mărită fetele, Eternele iubiri, Cristina)*. Selecţia îi aparţine, devenind un semn al cunoaşterii apropiate a respectivelor lucrări, adesea dirijate de el. Constantin Rădulescu consideră că aceste pagini pot intra în repertoriul tinerilor care nu au avut prilejul să vadă spectacolele, devenind un fond muzical plăcut şi util în pregătirea viitorilor interpreţi. Pentru a le înlesni accesul, redactează scurte medalioane privind compozitorii aleşi, exemplare fişe muzicologice alerte şi complete, iar în ce priveşte partiturile, alege soluţiile optime pentru ca versiunea de canto-pian să apară edificatoare. În umbra luminilor rampei, de-a lungul unei cariere care a cunoscut multe aplauze, Constantin Rădulescu a fost poate şi primul spectator al acestor arii şi duete. Le restituie publicului şi sub această formă antologică ce se constituie, aşa cum am simţit-o de la prima pagină, drept un jurnal de artist.

Grigore CONSTANTINESCU

Prezențe românești

În repetatele turnee efectuate cu succes în R.F.G. în anul 1985, organista Ilse Maria Reich a interpretat pe lîngă lucrări de J. S. Bach și Franz Liszt, două compoziții românești semnate de Myriam Marbe și Liana Alexandra. Ziarul „Landshuter Zeitung" din 22 mai 1985 consemnează următoarele :

„Ilse Maria Reich din București a susținut un concert plin de varietate și contraste. Ea deține o tehnică remarcabilă, grație căreia se adaptează virtuozității fiecărei lucrări în parte. Astfel, *Fantezia în sol major* ca și *Preludiul și fuga în la bemol major* au fost reliefate convingător, cu elan și vehemență. Interpreta a imprimat lucrărilor o concepție clară și elocventă.

Folosind registrații foarte diverse ea a atacat cu fermitate *Fantezia pe tema „Bach"* de Liszt și a dovedit o bună înțelegere a formei mari. Și aici ea a manevrat cu măiestrie imensele mijloace tehnice necesare, lucrarea afirmîndu-se ca un eveniment.

Pe un loc special, în program s-au plasat lucrările celor două compozitoare românce Myriam Marbe și Liana Alexandra. Liana Alexandra își manifestă respectul față de mrele maestru Bach într-o manieră proprie, în *Allegro caratteristico*, compus anume pentru anul Bach, 1985. Într-o *toccată* înflăcărată, spiritul bachian este invocat printr-un stil ritmic, motoric, din care nu lipsesc bucuria de a cînta și humorul. Cu mijloacele unui limbaj muzical modern, potrivit timpului nostru, compozitoarea investighează un preludiu din *Clavecinul bine temperat*, prin interesante ritmuri și combinații armonice. Ilse Maria Reich a prezentat lucrarea cu mult temperament și muzicalitate.

Pe o cu totul altă linie se plasează lucrarea *Pavană păstorească cu păsări* de Myriam Marbe. O temă în manieră populară, ce rămîne, în general, cu modestie în planul doi, este contrapunctată cu motive bizare, ca niște chemări de păsări. Piesa ca „rezultantă sonoră" lasă interpretului multe posibilități de improvizație. Realizarea unei asemenea notații libere cere, în același timp, un mare simț al culorii timbrale, variabilitate ritmică și o rapidă adaptare pe instrument. Organista a lăsat această lucrare, cu cu siguranță neobișnuită pentru ascultători, să se construiască într-o manieră grăitoare și plastică. Și dacă seara muzicală a fost deosebită aceasta s-a datorat nu în ultimul rînd celor două compozitoare contemporane.

Vii aplauze ale auditoriului au mulțumit interpretei.

C.P.

In memoriam

S-a stins din viață la vîrsta de 88 de ani Arnaud-François, Marchiz de Gontaut Biron, pianist de renume mondial, personalitate importantă a vieții muzicale franceze. Pînă în anii '50 a depus o intensă activitate concertistică pe plan european după care s-a afirmat ca un animator de seamă al vieții muzicale. A fost președinte al unor prestigioase competiții internaționale, vicepreședinte al Federației internaționale a concursurilor muzicale și delegat permanent la UNESCO. A obținut numeroase ordine și medalii franceze și străine. S-a afirmat ca un mare admirator al muzicii românești promovînd cu asiduitate relațiile muzicale româno-franceze. A fost în repetate rînduri invitat să participe la manifestările ediției Concursului și Festivalului „George Enescu" de la București.

Prin dispariția sa muzicienii români pierd un prieten devotat.

Red.

Din presa internațională

De vreo zece ani încoace, situația privind *receptarea* muzicii de avangardă nu mai este chiar atît de rea, se observă într-un număr special al revistei franceze *Le Monde de la Musique*. Festivalul de la Strasbourg, de exemplu, beneficiază de o largă audiență. Concertele Ircam-ului și ale ansamblului Inter-Contemporain își au publicul lor fidel, nu mai puțin decît Orchestra din Paris. Există în Franța numeroase formații și festivaluri, există un serios program de radio „Perspective ale sec. XX", prin care s-au făcut eforturi sistematice în sensul educației muzicale. Nu se poate așadar contesta, în materie de muzică contemporană, faptul că s-a ajuns la un fel de „tradiție sănătoasă și solidă". Iar, altfel, să nu uităm, se argumentează, că revoluția muzicală a acestui secol se manifestă mai ales în genul cameral, care prin definiție are o audiență mai restrînsă. Pe de altă parte, ascultătorul obișnuit să revină asupra capodoperelor muzicale mai vechi este cu precădere atent la modul interpretării, iar în cazul creațiilor de ultimă oră, care n-au ajuns încă a fi cunoscute, se întîmplă nu rareori ca interpretarea să fie absolut discutabilă. Comentatorul francez citează în acest sens butada lui Schoenberg : „Muzica mea nu este modernă, ci prost interpretată".

În perioada post-belică se observă două etape decisive pentru receptarea muzicii contemporane (care nu corespund neapărat cu momentele de vîrf ale creației propriu-zise) — și anume *Domaine Musical* al anilor 1950 (Pierre Boulez) și Royan-ul din jurul anilor '70 (Claude Samuel apoi Harry Halbreich). Ircam-ul se bazează pe aceste două tradiții. Boulez și *Domaine Musical* au impus conștiinței colective serialismul. Anii '70 înseamnă reînodarea relațiilor cu tradiția, o toleranță largă față de cele mai diverse formule.

*

Același număr special al acestei reviste oferă apoi comentarii mai mult sau mai puțin extinse asupra unor personalități muzicale contemporane de cea mai mare importanță.

Mauricio Kagel, pentru care muzica nu are neapărat mai mare importanță decît *întregul* spectacolului produs : gest, cînt, onomatopee, zgomot — auditivul și vizualul implicate în egală măsură, limita dintre pur și impur mai degrabă incertă. Kagel, care pînă în anul 1970 crea independent de tradiție, la

începutul anilor 1970 apare cu o mică piesă, *Abend* (Seara), folosind armonii clasate : o breșă în muzica atonală. Schoenberg însuși introdusese oarecari consonanțe în propriile-i opere tîrzii. De la Stravinski, Kagel pare să fi învățat lecția jocului de ritmuri. De altfel, după 1970 în muzica sa rezonează o mulțime de „glasuri" moștenite, parafrazate, interpretate. Ultima lui mare apariție în toamna lui 1985 : *Sankt Bach Passion* (pe un text biografic scris de C. Ph. E. Bach).

Pierre Boulez — compozitor, dirijor, cercetător, organizator al vieții muzicale. El vorbește despre necesitatea de a trece motivele inspirației prin filtre abstracte, despre jocul dintre libertatea și rigoarea creației. Creația, în opinia lui Boulez, nu mai este *una*, „obiect de comparație ori delectare" ci o transformare a noțiunii moderne de *labirint* : „fie că îți creezi propriul labirint, ori te instalezi într-un labirint existent". Arhitectura aceasta, explică Boulez, nu poate să nu fie propria ta proiecție unde, precum animalul subteran descris de Kafka, îți concentrezi resursele pentru descifrarea tainei și urmezi traiectorii mereu noi pentru a ajunge la cunoaștere. Opera însăși trebuie să aibă mai multe deschideri în mecanismul ei precis, unde hazardul se declanșează, de fapt, în ultimă instanță. Ca dirijor, Boulez este un autodidact — dirijatul i s-a părut indispensabil pentru existența componistică independentă. Boulez a făcut mari eforturi pentru a schimba gustul „de muzeu" al publicului. Este întemeietorul Ircam-ului, unde a adunat laolaltă muzicieni și oameni de știință. „Efortul și cercetarea în colectiv vor aduce soluții materiale noi iar invenția creatorului nu va mai putea să rămînă profund individuală". Boulez are convingerea că materia va schimba gîndirea. Pînă acum „... aveam o relație mai dificilă sau mai ușoară cu obiecte *găsite*, acum trebuie să decidem integral asupra unor obiecte *create*".

Un scurt comentariu scoate în evidență *ars poetica* a compozitorului *Luciano Berio* din *Simfonia* scrisă de acesta în 1968 — operă complexă și multiplu semnificativă în care apar voci și texte, transformarea genurilor moștenite, instrumente folosite cu înaltă virtuozitate „istoria muzicii" pusă în valoare în stil carnavalesc — sau infernal, în numele „discontinuității universale".

Se relatează și despre UPIC, mașina de compus a lui *Iannis Xenakis*, ajunsă la cea de a treia generație (prima a fost produsă în 1977). Scopul este de a permite compoziția și acelora care nu cunosc nici un instrument muzical și nici informatică ; aceștia pot folosi un stilou electro-magnetic, ale cărui semne apar vizualizate pe un ecran catodic. Un microordinator interpretează și execută comenzile grafice, iar rezultatul se aude la difuzor după numai cîteva secunde de la utilizarea stiloului. Printre alte posibilități, ordinatorul este capabil să ofere după numai cîteva secunde de „gîndire", sute de glissandi și alte efecte sonore. Dar informatica mai trebuie să progreseze pentru a atinge idealul lui Xenakis : producerea a 1000—2000 de arcuri sonore simultane, corespunzînd unei orchestre de cîteva sute de interpreți — pe care să-i dirijeze dintr-o simplă trăsătură de condei ! Compozitorul visează chiar la răspîndirea pe scară largă a unui asemenea instrument.

În sfîrșit, revista franceză radiografiază și cariera excepțională a lui *Karlheinz Stockhausen*, de la perioada sa de seralism absolut, auster, pointilist, la sinteza reușită dintre sunetul electronic și sursele concrete (1955). El introduce primul hazardul într-o formă „deschisă" (1956), controlează eficient suprapunerea unor tempo-uri diferite, în aceeași perioadă, spațializează mai multe orchestre, asociază muzica instrumentală cu timbre electronice fixate pe bandă magnetică, practică pe care o dezvoltă și o rafinează în anii '60. Spre sfîrșitul acestui deceniu, el ajunge să creeze compoziții de mari dimensiuni, subiective și lipsite de măsură, cum observă tot mai mult chiar adepți dintre cei mai convinși ai artei sale : „Atunci cînd inventă o idee componistică, o exploatează cu o anumită metodică greoaie..." Din 1978 lucrează la ciclul de 7 spectacole (pentru cele 7 zile ale săptămînii) : *Licht*, încă neterminat.

Note

— *Modena International Music* organizează între 7 și 19 iulie 1986 primul curs internațional pentru perfecționarea muzicienilor la următoarele specialități : vioară, violă, violoncel, contrabas, flaut clarinet, oboi, fagot, corn, trompetă, trombon, muzică de cameră pentru instrumente de coarde, pian, compoziție Sînt invitați muzicieni cu studii superioare care nu au depășit vîrsta de 35 de ani.

★

— În cadrul manifestărilor aniversare Henryk Wieniawski (1835— 1880), la Poznan, în Polonia, va avea loc cel de-al IX-lea Concurs internațional pentru vioară Henryk Wieniawski, între 8 și 23 noiembrie. 1986.

★

— Între 2 și 19 septembrie 1986 va avea loc cea de a 35-a ediție a Concursului internațional de muzică de la München, sub egida institutiilor radiofonice din RFG. Concursul cuprinde următoarele specialități : canto, violoncel, oboi, trompetă, formații de două piane. Limita de vîrstă : cîntărețe vocale născute între 1956 și 1966 ; cîntăreți vocali născuți între 1954 și 1966 ; instrumentiști născuți între 1956 și 1969. Intrepreții sînt obligați să aleagă dintr-un repertoriu dat în așa fel încît programul fiecăruia va însuma o arie largă de stiluri. Compoziții proprii pot fi interpretate doar *hors-concours*. Juriile sînt formate din personalități muzicale internaționale de prestigiu.

★

— Între 6 și 21 septembrie 1986 se va desfășura Concursul internațional de vioară de la Indianopolis. Din juriul de anul acesta, condus de Josef Gingold, (SUA) și de Henryk Szeryng mai fac parte, printre alții, Ruggiero Ricci, Michèle Auclair, Ștefan Gheorghiu.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LA MUSIQUE, CET IMPOSANT ÉDIFICE DE L'ÂGE SOCIALISTE

dr. *Vasile TOMESCU*

Née dans la fièvre de la vie et, à son tour, animant la vie d'un rythme vigoureux et de tonalités vibrantes, la musique vient s'inscrire parmi les plus beaux édifices de l'âge socialiste, en témoignage de l'esprit créateur roumain, glorifiant tel un nimbe la vocation au travail, à la fraternité, à la paix, d'un peuple digne dont elle devient la meilleure messagère à travers le monde.

Héritier du don de chanter, pour ennoblir son existence dans le foyer ancestral, pour exprimer l'amour et l'optimisme confiant, pour déclarer devant l'humanité l'indéfectible aversion qui l'anime dès qu'il s'agit d'oppression et d'avilissante tyrannie, le peuple roumain a élevé à travers temps une colonne sans fin à la Beauté, trouvant ses matériaux dans la *ballade* héroïque, dans la *doïna* et la *hora* qui jamais ne vieillissent et qui, pour toujours, le lient à la terre de ses ancêtres.

La musique roumaine s'est édifiée en partant des sources mêmes du folklore autochtone fait de joies et de souffrances mais aussi d'aspirations vers un mieux. C'est en effet vers ce précieux trésor que des Ioan Căian, Dimitrie Cantemir, Anton Pann, Ciprian Porumbescu, George Enescu se sont dirigés, affirmant à travers siècles et générations les idéals patriotiques et humanistes de la nation, œuvrant à tour de rôle à l'édification morale-esthétique du peuple. Aussi, est-ce là, parmi ces radieuses traditions, que trouve ses prémisses l'essor de la culture musicale de la Roumanie socialiste, d'un dynamisme sans égal au cours des derniers vingt ans tout particulièrement.

Conçue comme une émanation du génie populaire, comme un emblème de la spiritualité nationale, la musique roumaine contemporaine n'est que le résultat du dialogue — inédit jusqu'à ce jour dans toute son histoire — entre la classe laborieuse, ces innombrables héros des chantiers ouverts sur le sol de la patrie, eux-mêmes gardiens et forgerons de culture, et les musiciens de ce temps et de ces lieux, représentants d'un art dont l'expressivité est inconfondable comme forme, richesse et vitalité. S'il y a à peine un demi-siècle qu'Enesco et les générations qui lui ont succédé prolongeant son exemple, luttaient encore avec une infatigable vigueur et ténacité pour réaliser un climat propice à l'affirmation de l'école musicale nationale, aujourd'hui, par contre, ce desideratum est déjà un programme en plein déroulement et développement assurant l'affirmation de tout les talents dans une perspective illimitée d'options créatrices. Une seule année suffit actuellement pour voir naître de toujours nouvelles œuvres de musique chorale, de pièces lyriques et de danse, de fanfare, des cantates, oratorios, concertos, symphonies, opéras, ballets, opérettes etc. Les meilleures n'attendent plus guère pour être promues dans la vie concertante et de spectacle, pour être imprimées, gravées sur le disque, transmises par mess-media, discutées dans les publications de spécialité, distinguées de prestigieux prix. Et cette finalité de l'acte créateur concerne les réalisations de n'importe quelle génération, depuis celles des maîtres vénérables à celles des tout jeunes, encore élèves de nos conservatoires. L'horizon de la musique roumaine contemporaine est tout aussi vaste et fécond que l'horizon existentiel dont elle s'inspire, au premier plan duquel se dresse, imposant, le thème majeur de l'histoire nationale du passé et du présent, où brille d'un éclat particulier l'épopée des transformations socialistes novatrices remuant la vie tumultueuse de la nation et enrichissant le pittoresque de l'espace roumain. De cet horizon ne manquent pas les zones de recherche des styles et de l'esthétique attestant

la participation des compositeurs roumains au processus créateur de la pensée musicale mondiale. Aujourd'hui, chaque année signifie pour tous les représentants de l'art sonore roumain — compositeurs, interprètes, théoriciens, enseignants, éducateurs et animateurs du goût pour la musique des masses — de fécondes présences parmi les laborieux de ce pays, leur offrant des concerts-débats sur les plates-formes industrielles, dans les unités agricoles, dans les maisons de la culture consacrées à la jeunesse, dans les unités militaires etc. Elles sont l'existence quotidienne, elles contribuent à l'amélioration en profondeur du mouvement artistique de masse, elles occasionnent surtout un contact direct avec les talents issus du génie musical de la nation, inépuisable filon d'une musicalité renaissant avec chaque génération. Une année signifie aujourd'hui pour les musicologues de nouvelles attestations de l'existence sans brèche sur le sol de la patrie d'une riche civilisation musicale s'affirmant actuellement à travers le monde. Une année signifie aujourd'hui la participation d'un public toujours plus nombreux et toujours plus passionné aux manifestations musicales organisées en des centres du pays où jamais auparavant de pareilles préoccupations ne paraissaient pouvoir exister. Un année signifie enfin l'obtention de prix nationaux et internationaux dont le nombre ne souffre pas de comparaison avec le passé. Caractéristique de ces années socialistes que nous vivons en est le Festival National „Cîntarea României", admirable podium pour une compétition d'une ampleur inédite, réunissant sous le signe de l'émulation d'innombrables talents de tous les domaines de création, parmi ceux-ci la musique etant à une place d'honneur, représentée par des talents professionnels ou amateurs, actifs dans le mouvement artistique de masse.

Mais, une année signifie aussi, dans la vie musicale d'aujourd'hui une exigence accrue, toujours renouvelée, toujours à la hauteur des impératif de l'âge socialiste et toujours dans l'esprit des orientations du secrétaire général du parti, le président de la République, Nicolae Ceaușescu, celui dont le nom s'identifie avec l'époque actuelle, avec l'idéal qui nous anime, avec ce chemin de réalisations et d'aspirations ouvert pour l'avenir.

ROMEO GHIRCOIAȘIU

PORTRAIT

Mircea BEJINARIU

La persévérance par la recherche du vrai dans le domaine des sciences socio-humaines et de l'art, de même que le dévouement au service du beau et du bien se trouvent pleinement matérialisés par les résultats de l'activité du professeur dr. Romeo Ghircoiașiu. Universitaire vénéré, docteur ès sciences musicales, figure de taille internationale de la vie musicale et culturelle, Romeo Ghircoiașiu apparaît en gros-plan dans la sphère de la musique roumaine.

Né à Cluj le 22 novembre 1919 dans une famille d'intellectuels, il fait ses études dans sa ville natale et les achève en 1939 par un diplôme du Séminaire Pédagogique Universitaire. Il continue, en fréquentant les cours du Conservatoire de Cluj (Traian Vulpescu et Iuliu Mureșianu : théorie-solfèges ; Sigismund Toduță : harmonie, contrepoint, composition ; Constantin Bugeanu : histoire de la musique, orchestration ; Ioan R. Nicola : folklore ; George Ciolac et Eliza Ciolan : piano ; Antonin Ciolan : direction d'orchestre). Simultanément, il s'inscrit à la Faculté de Droit de l'Université de Cluj, se montrant particulièrement attiré par le cours de Sociologie générale et Philosophie du Droit tenu par le professeur Eugeniu Speranția — dont il deviendra l'assistant après avoir pris sa licence (1946—1949). Néanmoins, certains autres cours et conférences, tels que ceux de Lucian Blaga, D. D. Roșca et Liviu Rusu — tous, de célèbres maîtres de l'Université de Cluj —, ont aussi largement ouvert et complété l'horizon de ses connaissances dans l'art et les sciences humaines. Preuve en sont, déjà, ses premiers essais d'histoire musicale publiés dans la presse locale au temps des années d'études. Ainsi, imbu de fraîches mais déjà solides connaissances philosophiques, sociologiques et esthétiques, il envisage l'antithèse entre le style national et le style universel-européen dans l'art sonore comme une reprise de la lutte entre les réalistes et les nominalistes de la Renaissance, comme une nouvelle dispute des universaux, comme une autre étape de la guerre des Guelfes et des Gibelins d'antan, comme une querelle contemporaine entre individualisme et collectivisme (*Muzica pură — Muzica națională* dans „Tribuna Ardealului", Cluj, 19 nov. 1942). Et c'est d'alors déjà que date son attachement à l'œuvre d'Enesco : dans l'art de celui-ci il constate une synthèse d'essence supérieure entre le national et l'universel et dans *Oedipe* — un langage évoquant un monde sud-est européen, un cadre sonore où se déroule l'existence du malheureux roi de Thèbes (*Aspecte ale evoluției muzicii românești* dans „Tribuna Ardealului", Cluj, 10 déc. 1942). Enfin, ses années d'études universitaires sont aussi fécondes en conférences et récitals. Poursuivant cette activité dans les années '43—'44, on le trouve pianiste, compositeur et musicologue des récitals de la Société philharmonique universitaire de Sibiu.

Deux titres de docteur (ès sciences politiques et ès sciences juridiques) couronnent ses études, à la suite de thèses centrées sur ses recherches sociologiques (*Contribuții la studiul instituției* /Contributions à l'étude des institutions/ — 1948). L'année suivante (1949), il est diplômé du Conservatoire et en tant que tel il passe dans le corps des enseignants (depuis 1951) comme co-répétiteur à la chaire de piano et donnant des cours d'histoire de musique universelle (la période moderne et contemporaine). Ces cours (rédigés) représentent principalement une analyse des courants stylistiques qui se sont manifestés pendant ces périodes : vérisme, impressionnisme, expressionnisme, néoclassicisme etc. Il y entreprend une permanente relation des arts — musique, beaux-arts, littérature, théâtre, film — en s'appuyant sur la citation de textes poétiques, l'évocation d'aspects de l'esthétique du film (vérisme-néoréalisme) ou l'analyse intégratrice (Schoenberg-Hindemith-Kandinsky-Kokoschka etc.).

Le cours d'histoire de la musique roumaine, enseigné toujours depuis 1951, connaît des rédactions successives (1953, 1955, 1960) sous le titre générique *Istoria muzicii românești*. Pour des époques moins fournies en sources, le recours à des données socio-historiques et musicales compense largement l'absence de documents : c'est le cas de la musique vocale et instrumentale au Moyen Age (qui constitue la première partie de l'ouvrage susmentionné) et de quelques autres que la musicologie roumaine avait abordés jusqu'alors surtout par l'analyse de pièces isolées (le cas de la musique au XXe siècle, présente dans son ouvrage en 12 chapitres). Au fur et à mesure que ses recherches s'approfondissent, les chapitres acquièrent à leur tour toujours plus

d'ampleur dépassant les exigences du seul enseignement. Aussi, en 1963, publi-t-il un nouveau volume, sous le titre *Contribuții la istoria muzicii românești* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine) dont la structure témoigne des proportions de sa recherche : La musique antique en Roumanie (La commune primitive. La musique thrace dans la civilisation de l'Antiquité. La culture musicale des Thraco-Daces ; la pantomime ; les fêtes populaires ; les chants héroïques et funèbres, les péans, les épodes ; noms de quelques musiciens thraces ; les instruments de musique des Thraco-Daces ; les systèmes tonals dans la culture musicale antique de l'espace carpato-balkanique). La musique médiévale roumaine (L'époque de transition vers la féodalité. L'ordre féodal chez les Roumains ; ses caractères généraux et la culture féodale. La musique religieuse à l'époque médiévale). La musique profane au temps de la féodalité (Le répertoire musical hivernal — calendes et chansons de l'étoile. La musique militaire et le chant épique. La danse populaire. La culture musicale au temps de la basse féodalité).

Face à la structure du volume que nous venons tout juste de défalquer, le cours d'histoire de la musique roumaine comprend, normalement, des chapitres supplémentaires : Démètre Cantemir. Joseph Sulzer. La période 1800—1859. La période 1859—1900 (Moldavie, Transylvanie, Munténie). La période 1900—1944 (Les genres de création. Enesco. Le folklorisme). La musique d'après la Libération (La vie musicale. Les genres de création). Tous ces chapitres sont défalqués par leçons mais couvrent, au total, 500 pages de cours.

Vu la qualité de la recherche, l'auteur remporte pour le volume susmentionné le Prix „Ciprian Porumbescu" de l'Académie de la R. S. de Roumanie pour l'année 1963 (l'année même de la publication), le Prix du Ministère de l'Enseignement (même année) et — en 1970 — décroche son titre de docteur ès musicologie (sous la direction scientifique de Maître Sigismund Toduță).

Comme nous l'avons déjà dit, l'ouvrage signé par le Pr dr. Romeo Ghircoiașiu atteste l'effort du chercheur pour fouiller aussi loin possible la matière de son étude et tirer au clair de sources confuses et souvent contradictoires les données essentielles et les informations principales concernant les premiers temps de la culture musicale nationale. Les résultats de sa recherche — matérialisées dans le volume mentionné — constituent un réel acquis pour la musicologie roumaine car ils modifient la perspective sur le développement de la musique en Roumanie et contribuent à la configuration d'une évolution aussi complexe qu'unitaire. La démarche scientifique applique avec conséquence le principe — entrevu également comme un méthode de travail — de l'analyse approfondie de chaque phase historique de la civilisation musicale roumaine, tant sous le rapport particulier (dans le contexte local) que général (dans le contexte européen). Sans doute, fait-il usage de la méthode comparative qui ne saurait manquer de toute recherche visant à établir et hiérarchiser les valeurs véritables du domaine concerné. Cela étant, sans discrimination aucune sur le plan local, n'importe quel aspect — chant épique, musique de salon, musique savante etc. — doit être — et il l'est effectivement — analysé par la méthode mentionnée. De plus, s'y trouve approfondie l'analyse de quelques genres de la musique médiévale (calendes, ballades, danses) tandis que la documentation proprement dite musicale y est complétée par les sources littéraire, historique, folklorique et ethnographique.

Comme compositeur, le dr. Romeo Ghircoiașiu recueille certains succès déjà avec ses pièces d'école ; ainsi, le *Rondo* pour piano (1952), dans l'interprétation de Smaranda Athanasoff, est imprimé sur disque et, maintenant encore, souvent donné dans les émissions radiophoniques et télévisées.

Comme pianiste, le musicien est actif à Sibiu, tout autant qu'à Cluj-Napoca, collaborant avec l'orchestre du Conservatoire de cette ville. Rappelons ses récitals de musique de chambre et les concerts symphoniques où, aux côtés des pianistes Eliza Ciolan et Ecaterina Fotino-Negru, il interprétait le *Concerto pour trois pianos en ré mineur* de Jean Sébastien Bach (avec la Philharmonie d'Arad) ou bien le *Concerto pour piano* de Iuliu Mureșianu, avec la collaboration du même orchestre (1951—1955) et gravé ultérieurement sur un disque Electrecord (C.S. 14/1—2).

Ces activités constituent de solides prémisses — tout à la fois avec ses préoccupations sociologiques, esthétiques et philosophiques — pour le musicologue. C'est en effet comme tel que Romeo Ghircoiașiu déploie ses connaissances complexes du phénomène sonore quel que soit son aspect (création — interprétation — perception (ou accueil), car il envisage et examine de l'intérieur l'œuvre d'art et l'acte de l'expérience esthétique qu'en historien de la musique il entrevoit dans une perspective génétique et diachronique.

Entre 1956 et 1959, on le trouve chargé de recherche à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie, filiale de Cluj-Napoca. En tant que tel, il se penche sur la musique de danse et la musique vocale médiévale, la musique transylvaine de lutrin, sur les *Odae cum harmoniis* de Honterus, autant de thèmes de recherche qu'Octavian Lazăr Cosma apprécie comme résolus avec une remarquable probité professionnelle et qui, par ailleurs, constituent des chapitres du cours universitaire dont nous avons fait mention tout à l'heure.

En sa qualité de collaborateur permanent de la revue „Steaua" (de Cluj), il est l'auteur de chroniques sur la musique roumaine, d'analyses musicales concernant des œuvres de Ion Nonna Otescu, Alexandru Zirra, Sigismund Toduță, Tudor Jarda et certains thèmes d'Enesco („Ode à Iosif Vulcan"), de même que d'esquisses monographiques sur Ioan Căian, Iacob Mureșianu, Eusebie Mandicevschi, Iuliu Mureșianu.

Une période très active est celle de 1970—1976 quand il est élu recteur du Conservatoire „George Dima" de Cluj-Napoca. Nombre de réalisations lui sont dues. L'activité de la section composition-musicologie-direction d'orchestre trouva des renforts dans le personne d'enseignants de prestige conviés à donner des cours dans les nouvelles disciplines introduites au programme d'études, telles que la paléographie et la sémiographie musicales, l'ethnomusicologie, l'esthétique musicale, l'histoire des arts, la théorie supérieure de la musique etc. L'organisation de sessions scientifiques sur des thèmes de haut niveau, l'enrichissement de la bibliothèque et de la phonothèque universitaires de matériaux des plus récents, la traduction en roumain de textes musicologiques rédigés dans les langues étrangères et, en dernière instance mais non de la dernière importance, l'encouragement des étudiants à participer à des manifestations scientifiques nationales et internationales prestigieuses — tout cela et d'autres initiatives encore assurèrent la garantie de l'exigence la plus rigoureuse à la formation des futurs spécialistes. Comme recteur également, il a appuyé de son expérience la pratique des collectes de folklore sur les lieux, dont les résultats ont été fructifiés dans une monographie rédigée en équipe et intitulée *Folclor muzical din zona Huedin* /Folklore musical de la zone Huedin/ (1978).

Les collaborations avec d'autres instituts d'enseignement analogues du pays et de l'étranger, l'appui prêté à la revue „Intermezzo" et au club des étudiants, les conseils accordés au mouvement musical de masse constituent autant de précieuses contributions du Pr dr. Romeo Ghircoiașiu à la bonne traditon de l'école de Cluj.

our la section théorique, créée en 1969 dans le cadre de la section Composition — Musicologie — Direction d'orchestre, le Pr dr. Romeo Ghircoiașiu prend l'initiative d'un cours de secrétariat et critique musicale, devenu ultérieurement le cours pratique de musicologie. Son expérience personnelle, à laquelle il ajoute l'apport de valeureux collaborateurs dans des domaines divers (ethnomusicologie, acoustique, cibernétique, psychologie, linguistique musicale etc.), se met au service du travail individuel de chaque étudiant, ainsi guidé par le maître.

Sur le plan des activités sociales, la direction du travail des compositeurs et des musicologues, en sa qualité de secrétaire de la Filiale de l'Union des Compositeurs et des Musicologues (depuis 1954), plus de vice-président de cette filiale (depuis 1968), révèle avec éloquence la compétence multiple dont Romeo Ghircoiașiu contribue à la mise en place de la politique culturelle du Parti et de l'Etat. Comme président du Comité départemental à la culture et l'éducation socialiste (1969—1970), il a coordonné l'activité des autorités et des institutions locales dans le domaine artistique, organisant par ailleurs des manifestations commémoratives, des spectacles, des expositions d'art plastique municipales qui témoignent de sa compétence et de son élan.

Depuis 1970, il assure la direction scientifique des stages de doctorat en Musicologie pour les domaines de l'histoire de la musique universelle et roumaine et le folklore, conférant à cette nouvelle activité une haute tenue.

Il participe aux symposiums et congrès internationaux de Musicologie avec des contributions remarquables : Bydgoszcz (Pologne) — 1966, 1972, 1983 ; Ljubljana (Yougoslavie) et Bucarest — 1967 ; Paris (France) — 1970 ; Copenhague (Danemark), Moscou (U.R.S.S.) et Bucarest — 1972 ; Zagreb (Yougoslavie) — 1974 ; Oberschützen (Autriche) — 1975 ; Berkeley (U.S.A.) — 1977 ; Berlin et Dredse (Rep. Dém. Allemande — 1983). A Oberschützen, par exemple, dans le cadre de la session consacrée à „La musique dans les résidences aristocratiques attachées à Vienne", sa communication sur „La vie musicale à Oradea au XVIIIe siècle" est considérée comme „l'un des plus remarquables exposés de tout le symposium" et publiée dans le *Haydn-Jahrbuch* X (Universal-Edition), Vienne. A Berlin (Rép. Dém. Allemande), dans une réunion centrée sur le thème „Enesco", il présente la chronologie des phases de création du grand compositeur roumain, alors qu'à Dresde il expose *La pensée esthétique et l'œuvre romantique depuis les Anciens aux Modernes* dans le cadre d'un symposium sur le thème „Richard Wagner", révélant la signification philosophique des idées de Titu Maiorescu et de Georges Enesco dans la culture wagnérienne de l'époque. L'héritage artistique (Démètre Cantemir), la musique roumaine contemporaine, la problématique de la musicologie contemporaine representent des thèmes de prédilection abordés d'un point de vue toujours intéressant dans les rencontres du genre de celles que nous venons de mentionner et auxquelles s'ajoutent de nombreuses autres confirmant le prestige scientifique de Romeo Ghircoiașiu (dans les pays socialistes, l'Allemagne Fédérale, la Turquie etc.).

La direction des travaux de licence et de grade universitaire ainsi que de sessions scientifiques sur les thèmes les plus divers, son activté comme membre du comité de rédaction du périodique *Lucrări de muzicologie* / Travaux de musicologie / (un annuaire paraissant à Cluj, sous l'égide du Conservatoire), ses fréquentes apparitions dans les émissions radiophoniques (présentations diverses, interviews, comptes rendus, impressions de voyage, participation à la série radiophonique „Nos musiciens se confessent") et télévissées constituent une considérable dépense d'énergie et de temps au service de la vie musicale actuelle et de la discipline qu'il enseigne.

Membre d'honneur de différents organismes prestigieux, il est depuis 1967 membre de la Société Internationale de Musicologie de Bâle et de la Commission du „Répertoire international de la littérature musicale" (RILM) dont le siège est à New-York. Membre du Comité National du „Conseil International de la Musique" (CIM).

Sur le plan national également il est fréquemment convié à prendre part à des protocoles, à accepter la qualité de membre d'honneur de diverses associations culturelles. De plus, il participe activement — et même, ces derniers temps, comme président —, aux jurys des éditions du Festival National „Cîntarea României".

Quant aux idées qui le guident et se manifestent d'ailleurs dans son œuvre didactique et de publiciste, nous allons, dans ce qui suit, en présenter quelques-unes, choisies dans les pages les plus suggestives de toutes celles si nombreuses qu'il signe :

Dans l'allocution prononcée à la Conférence nationale des compositeurs (1968) il insistait sur la nécessité d'appuyer en continuation le développement de la recherche musicologique roumaine. Comme moyens, il proposait que la critique soit plus ample, que les ouvrages de valeur soient, tous, publiés, que les travaux des musicologues du pays soient inclus aussi dans les plans d'autres maisons d'édition que l'Editura muzicală seulement, et que les musicologues collaborent également à des périodiques et revues de contenu divers (linguistique, histoire, archéologie, pédagogie etc.), pour mieux contribuer au débat des problèmes ayant des implications musicales. La présence de l'école musicologique roumaine hors des frontières du pays lui semble normalement nécessaire, vu l'ascension sans précédent qu'elle enregistre actuellment en Roumanie.

Dans l'article *George Dima, stilul romantic și școala muzicală românească* / George Dima, le style romantique et l'école musicale roumaine/ (1965), il crayonne les traits de l'époque où ce compositeur s'est manifesté, servant la cause de son peuple et de la musique de son pays. L'horizon universel-européen de sa pensée créatrice doit donc être mis en valeur à travers un répertoire national comprenant ses grandes formes musicales, tout autant que ses lieder et ses lisme du style romantique adopté.

Dans sa communication au Symposium de Zagreb (1971), „Les sciences musicales en Roumanie au XIX siècle", il montre que la musique roumaine du dit siècle témoigne de l'assimilation du classicisme et du romantisme, sous le signe dominant de l'idéal national et social des masses. Ce phénomène se reflète dans la création comme dans les disciplines musicales exercées par une école en plein essor. Il mentionne la pédagogie musicale, la recherche folklorique, la composition, la critique musicale, dont les meilleurs représentants posèrent le problème du „caractère spécifiquement national dans la musique roumaine", problème que va résoudre le XXe siècle.

L'article *Însușirea unei atitudini creatoare față de muncă*/ La prise de conscience d'une attitude créatrice envers le travail / (1971) souligne le rôle du travail dans le perfectionnement de l'homme. Quant à l'enseignement artistique, une osmose permanente entre la théorie et la pratique, un dialogue viable entre le maître et le disciple lui paraissent impérieusement nécessaires.

Dans la communication sur l'*Histoire de la musique et esthétique musicale (Tradition et actualité de leurs relations)* (1972), il constate qu'à l'Epoque des Lumières de grands progrès ont été faits tant dans l'histoire de la musique ainsi que dans l'esthétique de cet art et souligne les interinfluences des deux disciplines du point de vue „ancien/moderne". Au XIXe siècle, la connaissance de la musique s'ajoute la perspective philosophique, la recherche du folklore (la collecte et les recueils) et l'analyse des formes. Le positivisme, puis la dichotomie des sciences historiques et systématiques imposeront aux deux disciplines la nouvelle conception binaire et les méthodes qui en découlent, auxquelles la contemporanéité prêtera des fonctions explicatives et cognitives.

L'étude *Epistemologia muzicii ca artă și știință* /L'Epistémologie de la musique en tant qu'art et science/ (1979) aborde le phénomène de la connaissance dans la triple perspective du compositeur-interprète-récepteur. La recherche musicologique s'ajoutera le support des sciences contemporaines ou classiques — la critique incluse. Le niveau théorique, en l'espèce le troisième, est représenté comme un système interdisciplinaire dont il trace le caractère ouvert et historiste.

L'article *Rolul criticii muzicale în progresul culturii contemporane* /Le rôle de la critique musicale dans le progrès de la culture contemporaine / (1979) (collaborateurs : Emiliu Dragea, Casiu Barbu, Francisc László et Hans Peter Türk) est une analyse pertinente où le Pr Romeo Ghircoiașiu aborde la phénomène de la critique de spécialité en Roumanie du point de vue du caractère scientifique. Il étudie en particulier les résultats obtenus dans le domaine, à Cluj-Napoca, en ajoutant remarques, critiques et propositions.

L'essai *Universul uman în creația enesciană, Gînduri despre „Oedip"* / L'univers humain dans l'œuvre d'Enesco. Réflexions sur „Œdipe" / (1981), souligne la conception humaniste de l'illustre maître, qu'une série de concepts-symboles généralisateurs reflètent. Il note les reflets de cette conception sur le plan du langage musical et de l'éthos.

Le volume *Studii enesciene* /Etudes *énesciennes*/ paru au cours du Festival „Georges Enesco"et du Symposium International de Musicologie (Bucarest, 1981) et remportant le Prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. S. de Roumanie pour l'année même, comprend quelques matériaux remarquables :

— *Umanismul lui George Enescu* /L'Humanisme de Georges Enesco/ : constatant la corrélation entre les convictions et l'art du musicien, l'auteur relève la sagesse innée de celui-ci, où se conjuguent l'humanisme antique et l'humanisme traditionnel roumain. Profondément empreint des réalités de son temps, la pensée créatrice d'Enesco en acquiert une vigueur où se manifestent, intimement et fortement unis le beau, le bien, le vrai.

— *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* / Considérations sur la chronologie de l'œuvre de Georges Enesco / : tout en soulignant le caractère de continuité à travers la totalité de la création du maître, tant dans le contenu (structure lyrique, l'inspiration nationale) que dans la forme (symphonisme, style national), l'auteur établit des délimitations chronologiques : 1. la période d'affirmation ; 2. la maturité ; 3. la période finale, où se réalise la synthèse. Le critère stylistique et le critère historique sont utilisés pour illustrer l'évolution parallèle de la création énescienne et de la musique en Roumanie, la coexistence des deux sources (nationale et universelle-européene), le développement d'une musique à programme.

— L'étude *Elemente stilistice în limbajul enescian* /Aspects stylistiques du langage énescien/ : on relève l'enrichissement de l'expressivité par l'abondance croissante des leit-motive ; on y analyse les hypostases modales, l'intonation proprement énescienne et la signifcation expressive des intervalles de même que les sens d'un chromatisme typiquement énescien.

— *Aspectele modale ale diviziunilor de ton în creația lui G. Enescu* /Le caractère modal des microintervalles dans l'œuvre de G. Enesco/ : une analyse des formules propres au chant autochtone et transfigurées par le musicien grâce à une technique de compositon due à une exceptionnelle sensibilité auditive et à une longue pratique de violoniste ; de ce fait, les microintervalles (1/4 et 3/4 de ton) acquièrent la fonction d'accentuer la tension dramatique de certains moments et dans le même temps réalisent une expression authentiquement folklorique dans une musique ne laissant pas d'être universelle.

— *Categorii ale creativității în gîndirea enesciană* /Niveaux créateurs dans la conception énescienne/ : une vaste investigation des voies de pénétration dans l'univers de la pensée énescienne. Le *sensoriel, l'affectif, le rationnel* sont des critères intimement conjugués en proportions variables, qui permettent à l'auteur d'établir que le niveau *sensoriel* constitue le premier échelon dans la connaissance artistique, se révélant à travers le prisme de la sensibilité complexe du compositeur et du syncrétisme romantique et moderne, sans toutefois dépasser la spécificité du langage musical ; le niveau *affectif* qui „à échelons divers, organise la structure du discours *en système*" (p. 71), permet à l'auteur le discernement successif de certains aspects proprement énesciens : A) le mouvement, l'agogique, l'expression, le caractère (voir : *Impressions d'enfance* — le ruisseau au fond du jardin ; *Quatuor op. 22 no. 1*, deuxième mouvement) ; B) une dramaturgie virtuelle ; C) forme et dramaturgie (a. la dramaturgie des sons ; b. le langage affectif dans *Œdipe ;* c. l'herméneutique de la *IIIe Symphonie).* Enfin, le niveau *rationnel* se montre indissollublement lié aux précédents et satisfait sans licence au respect des normes, principes, lois et méthodes universellement établis. Ce niveau se manifeste par la dramatique confrontation entre objectif et subjectif, visible dans la métamorphose des formes énesciennes culminant avec Œdipe. Le circuit se boucle, en revenant au binôme rationnel-sensoriel, „avec beaucoup de souplesse, avec la spontanéité d'un ressort, ne se fermant jamais completement : il invite à un trajet circulaire dont la continuation connaît sans cesse des horizons nouveaux et des perspectives toujours plus vastes" (p. 97).

— *Începuturi creatoare în arta lui Enescu și a marilor săi contemporani* /Débuts créateurs chez Enesco et ses grands contemporains/ : une étude concernant des ouvrages de la période 1900—1910 quand se font sentir les premiers germes de maturité créatrice. La période en question est marquée par l'apparition du *Sacre du Printemps* (Stravinsky), de l'*Allegro barbaro* (Bartók), de la *Toccata* (Prokofiev) et de *Pierrot lunaire* (Schoenberg) — l'auteur y voit une fiévreuse oscillation entre tradition et innovation. Analysant le genre du Quatuor qui lui paraît représentatif du point de vue qui l'occupe, R. Ghircoiașiu démontre que, chez Enesco, Bartók et Schoenberg, en parallèle, on constate une nou-

velle structuration des principes constructifs, issue des exigences de subjectivité, dynamisme, recherche d'un langage personnel mais approprié, liberté de la construction etc.

— *Heraclide Ponticul şi «Oedipul» enescian* /Héraclide du Pont et l'Œdipe" énescien/ : l'auteur avance l'hypothèse que le véritable motif du choix fait par Enesco fut — non pas l'universalité du thème — mais l'attrait et la nécessité structurale de recourir à des éléments sonores spécifiquement reliés à l'espace où se situe l'intrigue. L'argument lui est offert par Héraclide du Pont (philosophe grec de l'Antiquité) qui affirme que dans la cité d'Œdipe la musique était d'origine thrace, affirmation qu'il appuie sur des considérations théoriques, poétiques et mythologiques.

— *O compoziţie inedită a lui George Enescu : «Odă lui Iosif Vulcan»* /Une composition inédite de Georges Enesco : l'«Ode à Iosif Vulcan»/ : l'étude concerne un moment culturel significatif du début du siècle — le jubilé de la revue „Familia" d Oradea, fondée par I. Vulcan. La composition offre de précieux jalons pour établir la position progressiste du maître, dès sa jeunesse. L'auteur y découvre certains aspects qui font prévoir d'ores et déjà la pensée du symphoniste et distingue des traits spécifiquement transylvains dans cette pièce inédite au sujet de laquelle il apporte une contribution documentaire remarquable.

— *Rolul artei lui Enescu în dezvoltarea şcolii muzicale româneşti* /Le rôle de l'art d'Enesco dans l'évolution de l'école musicale roumaine/ : cela constitue le thème final du volume *Studii enesciene*. Il entrevoit la relation profonde entre le compositeur et son temps comme l'une des bases les plus solides de l'école musicale contemporaine de Roumanie. Il prouve en effet la grande influence -- directe et indirecte — exercée par le grand maître sur ses contemporains et successeurs (Mihail Jora, Sigismund Toduţă, Ion Dumitrescu, Max Eisikovitz, Paul Constantinescu, Mihail Andricu etc.). Tout à la fois, la parfaite continuité de pensée d'une génération à l'autre et la grande actualité de l'œuvre d'Enesco assurent la permanence du processus créateur de la musique roumaine dans les voies énesciennes relevées par l'école musicologique nationale.

Poul l'avenir, un volume d'„Etudes et Essais" est à paraître á l'Editura muzicală, attestant la continuité de ses recherches sur l'histoire de la musique roumaine durant les vingt dernières années. Y sont abordés surtout les XVIIIe—XIXe—XXe siècles, les différents problèmes qui en relèvent étant centrés autour de thèmes principaux : la musique et la société ; la musique et le monde des idées ; l'Epoque des Lumières, le Classicisme, le Romantisme dans le processus de genèse de la culture roumaine moderne ; les mutations stylistiques de la culture musicale roumaine au temps de la genèse de la culture moderne ; portraits de musiciens ; matériaux exposés à l'étranger ; chroniques de premières auditions musicales.

Mai la diversité des thèmes abordés le long du temps est bien plus considérable. Rappelons, entre autres : le langage (microintervalles, notation, modalisme, prosodie) ; l'essence de la musique ; le travail créateur ; l'accueil ; la musique orientale ; les vieux documents (anciens et médiévaux) de la musique roumaine ; les liens du folklore et de la musique sacrée ; la littérature pianistique ; les liens de la musique avec d'autres sphères ; la création musicale des compositeurs roumains de Cluj-Napoca et celle des ressortissants à d'autres nationalités coexistentes ; l'évolution de certains genres musicaux ; l'art de George Enesco etc. Le Pr R. Ghircoiaşiu évite les voies empiriques pour tendre toujours dans ses recherches à l'établissement des concepts généralisateurs ; le caractère particulier ; il le toise d'après les significations qu'il renferme en lui-même et d'après des critères de valeur supérieurs ; il aspire et réalise dans ses écrits une expressivité aussi suggestive que rigoureuse, marquée d'un haute tenue scientifique. Il réussit á faire reconnaître tout de suite ce qu'il estime comme essentiel et prioritaire, ses évaluations sont exprimées clairement, aussi sont-elles prégnantes, hautement intéressantes.

Pour tout dire, *ex catedra* comme dans ses écrits ou dans ses autres activités, le Pr dr. Romeo Ghircoiaşiu est avant tout un humaniste, militant pour la liquidation des barrières entre les sciences humaines, pour l'abord scientifique de toute réalité, pour le plus haut niveau de culture musicale et générale. Ses activités de masse et comme organisateur de manifestations visant à animer la vie musicale et culturelle en général contribuent à la pleine réalisation de ses idéals humanistes. Des dizaines de générations d'étudiants, de musiciens professionnels et amateurs, des mélomanes de tout le pays lui doivent reconnaissance.

LISTE DES TRAVAUX

— *Muzica pură — muzică naţională*, dans „Tribuna Ardealului", Cluj, 19 nov. 1942.
— *Aspecte ale evoluţiei muzicii româneşti*, dans „Tribuna Ardealului", Cluj, 10 déc. 1942.
— *Manifestări muzicale*, dans „Steaua", Cluj, no. 3/1954.
— *În legătură cu drumul creaţiei enesciene*, dans „Muzica", Bucarest no. 5/1955.
— *Munca de creaţie în cadrul Filialei Cluj*, dans „Muzica", Bucarest no. 5/1955.
— *Primul concert al Filarmonicii clujene*, dans „Steaua", Cluj, no. 1/1956.
— *Concertul inaugural Mozart*, dans „Steaua", Cluj, no. 2/1956.
— *La moartea compozitorului Iuliu Mureşianu*, dans „Steaua, Cluj, no. 3/1956.
— *Sigismund Toduţă*, dans „Steaua", Cluj, no. 4/1956.
— *Comemorarea lui George Enescu la Cluj*, dans „Steaua", Cluj, no. 7/1956.
— *Melodia dansului „Banu Mărăcine" şi dansurile haiduceşti în feudalism* dans „Studii muzicologice", Bucarest, no. 4/1957.
— *Simfonia a II-a de Sigismund Toduţă* dans „Steaua", Cluj, no. 5/1957.
— *O sută de ani de la naşterea lui Iacob Muresianu*, dans „Steaua", Cluj, no. 6/1957
— *Creaţia muzicală maghiară din R.P.R.*, dans „Muzica", Bucarest, no. 7/1957.
— *Eusebiu Mandicevschi*, dans „Steaua", Cluj, no. 8/1957.
— *Codex Caioni*, dans „Steaua", Cluj, no. 8/1957.
— *Însemnări pe marginea Festivalului muzical „George Enescu"*, dans „Steaua", Cluj, no. 9/1985.
— *Simfonia „Ovidiu" de Sigismund Toduţă*, dans „Tribuna", Cluj, 21 févr. 1959.
— *O compoziţie inedită a lui G. Enescu : „Odă lui Iosif Vulcan"*, dans „Steaua", Cluj, no. 5/1959
— *„Neamul Şoimăreştilor" de Tudor Jarda*, dans „Steaua", Cluj, no. 12/1959.
— *Antonin Ciolan*, Cluj, 1959 (publié dans „Muzica", Bucarest, no. 4/1964).
— *Honteurs. Un document muzical braşovean din secolul al XVI-lea*. Cluj, 1959 (publié dans „Muzica", Bucarest, no. 10/1960).
— *Istoria muzicii româneşti*, Cluj, 1960.
— *Istoria muzicii universale*, Cluj, 1960.
— *Recitalul lui Li Ming Quiang*, dans „Steaua", Cluj, no. 6/1960.
— *Noile posibilităţi ale operei*, dans „Muzica", Bucarest, no. 1/1961.
— *Periodizarea istoriei muzicii noastre*, dans „Muzica", Bucarest, no. 6/1963.
— *Creaţia muzicală în dezbaterea compozitorilor*, dans „Contemporanul", Bucarest, 20 décembre 1963.

— *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I, Bucarest, 1963.

— *Imagini ale culturii muzicale în România socialistă — Cluj* (en collaboration), dans „Muzica", Bucarest, no. 3/1964.

— *Richard Strauss*, dans „Muzica", Bucarest, no. 7/1964.

— *Răspuns unei recenzii*, dans „Muzica", Bucarest, nr. 10/1964.

— *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui G. Enescu* dans „Muzica", Bucarest, no. 5/1965.

— *Trepte spre o înaltă cultură muzicală*, dans „Scînteia", Bucarest 8 juillet 1965.

— *George Dima, stilul romantic și școala muzicală românească*, dans „Tribuna", Cluj, 23 decembrie 1965.

— *Scurt istoric al învățămîntului muzical din Cluj*, dans „Muzica", Bucarest, no. 2/1965.

— *Rolul artei lui George Enescu în dezvoltarea școlii muzicale românești*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. I, Cluj, 1965.

— *Monografia Conservatorului din Cluj* (en collaboration), Cluj, 1965.

— *Muzica românească — expresie a corelației național-universal*, dans „Muzica", Bucarest, no. 5/1966.

— *Muzica antiqua Europe orientalis* dans „Tribuna", Cluj, 29 septembrie 1966.

— *Personalitatea lui C. Brăiloiu în lumina unor scrisori inedite* dans „Lucrări de muzicologie", vol. 2, Cluj, 1966.

— Préface au volume : *Eugeniu Speranția, „Medalioane muzicale"*, Bucarest, 1966.

— *Permanențele virtuozității lui Dinu Lipatti*, dans „Scînteia" Bucarest, 19 mars 1967.

— *Clasici ai muzicii corale românești : Augustin Bena*, dans „ Programul de radio și televiziune", Bucarest, 30 mars 1967.

— *Tiberiu Brediceanu*, dans, „Tribuna", Cluj, 30 mars 1967.

— *Ion Nonna Otescu — „De la Matei cetire"*, dans „Steaua", Cluj, no, 4/1967.

— *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu*, dans „Studii de muzicologie", vol. IV, Bucarest, 1967.

— *Tematica patriotică în creația compozitorilor transilvăneni din secolul al XIX-lea*, dans „Muzica", Bucarest, no. 5/1967.

— *Premieră la Opera de stat din Cluj — „Regina dunăreană" de M. Andreescu-Skeletty*, dans „Scînteia", Bucarest, 3 novembre 1967.

— *Dezvoltarea creației simfonice românești în secolul al XIX-lea* dans „Lucrări de muzicologie", vol. 3, Cluj, 1967.

— *Universal și național în istoria muzicii românești*, dans „Bălgarska muzîka", Sofia, no. 4/1968.

— *Va fi o „Toamnă muzicală" la Cluj ? Să devină un eveniment artistic :* dans „Tribuna", Cluj, 25 juillet 1968.

— *Cuvînt la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor*, dans „Contemporanul", Bucarest, décembre 1968.

— *Muzica — factor militant pentru împlinirea idealului de unitate națională*, dans „Muzica", Bucarest, no. 12/1968.

— *Curent romantic în cultura muzicală românească din secolul al XIX-lea*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. 4, Cluj, 1968.

— *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu*, dans „Studii de muzicologie", vol IV, Bucarest, 1968.

— *Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gîndirii sale muzicale*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. 5, Cluj 1969.

— *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. II, Cluj, 1969.

— *Ana Voileanu-Nicoară la 80 de ani*, dans „Tribuna", Cluj, 5 février 1970.

— *Participation à l'enquête „Sentimentul patriei — expresia celor mai valoroase creații muzicale"*, dans „Făclia", Cluj, 6 décembre 1970.

— *Elemente iluministe în cultura muzicală românească din epoca „Școlii ardelene"*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. 6, Cluj, 1970.

— Participation à l'interview *„În ce dați doctoratul ? În muzicologie*, dans „Igazság", Cluj, 17 janvier 1971.

— Présentation de l'exposition *Beethoven în România*, Cluj, 2 mars 1971.

— *Les sciences musicales en Roumanie au XIX-ème siècle*, dans : „Acta musicologica", Basel no. 3—4/ 1971.

— *Succesive generații*, dans „Muzica", Bucarest, no. 5/1971.

— *Dominanta vieții noastre actuale*, dans „Tribuna", Cluj, 16 juillet 1971.

— *Însușirea unei atitudini creatoare față de muncă*, dans „Făclia" Cluj, 17 juillet 1971.

— Présentation du concert de lieds des compositeurs de Cluj dans cadre du festival „Toamna muzicală clujeană" (L'automne musicale à Cluj) 13 octobre 1971.

— Participation à la table-ronde *„Toamna muzicală clujeană" — o prestigioasă mărturie a valorilor muzicale românești* dans „Făclia", Cluj, 24 octobre 1971.

— Participation à l'interview *Ce vor cînta corurile de amatori ?* dans „Făclia", Cluj, 21 novembre 1971.

— Participation à l'interview *În atenția celor ce se pregătesc pentru concursul de admitere în învățămîntul superior*, dans „Igazság", Cluj, 6 février 1972.

— *Muzica și libertatea creației*, dans „Tribuna", Cluj, 18 mai 1972.

— *Démètre Cantemir, ethnographe et musicien*, dans „Musiqua antiqua" vol. III, Bydgoszcz, 1972.

— Allocution d'ouverture du festival „Toamna muzicală clujeană" Cluj, 4 octobre 1973.

— *Creații dăruite contemporaneității*, dans „Făclia", Cluj, 30 décembre 1973.

— *Anul muzical clujean '73* dans „Făclia", Cluj, 30 3 février 1974.

— Participation à l'enquête *„Anul jubiliar 1974"*, dans „Făclia" Cluj, 17 février 1974.

— *Admiterea în învățămîntul superior muzical*, dans „Făclia", Cluj, 14 juin 1974.

— *Etnomuzicologia și cercetarea interdisciplinară*. communication, Cluj, 26 mars 1974.

— *La typologie du public dans la musique roumaine des XIX-e et XX-e siècles*, dans „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", Zagreb, no. 1/1975.

— *Umanismul și conceptul de patriotism*, dans „Muzica", Bucarest, no. 1/1976.

— *Viața muzicală orădeană în secolul al XVIII-lea*, dans „Haydn Jahrbuch", vol. X, Universal Edition, Vienne, 1978.

— *Călăuziți de lumina adevărului și a frumosului*, dans „Muzica" Bucarest, no. 7/1976.
— *Muzicologia și metoda istorică*, communication au symposium „Istorie și epistemologie", Cluj-Napoca, 1976.
— *Categorii binare în creația și receptarea muzicii* — communication Cluj-Napoca, 1976.
— *Un umaniste — Georges Enesco*, dans „Enesciana", vol. I, Bucarest 1976.
— *Histoire de la musique et esthétique musicale*, dans „Actes du VII-e Congrès International d'Esthétique", vol. I, Bucarest, 1976.
— *La centenarul teatrului wagnerian din Bayreuth*, dans „Muzica", Bucarest, no. 2/1977.
— *Austria — țară a muzicii*, dans „Făclia", Cluj-Napoca, 7 août 1977.
— *Microintervalele și poliritmia — puncte de vedere etnomuzicologice*, comunication, Berkeley, 25 août 1977.
— *Lucrări scrise la Oradea de Michael Haydn și Carl Ditters von Dittersdorf*, Cluj-Napoca, 1977.
— *Un congres de muzicologie și o călătorie de studii*, dans „Muzica" Bucarest, no. 4/1978.
— *Interdisciplinaritatea în domeniul muzicologiei, communication, Cluj-Napoca, 13 mai 1978.*
— *Aspecte ale notației diviziunilor de ton în creația lui George Enescu*, Cluj-Napoca, 1978.
— *Zoltan Aladár*, dans „Muzica", Bucarest, no. 9/1978.
— *Coordonate științifice ale artei*, dans „Contemporanul", Bucarest 27 octobre 1978.
— *Les mélodies roumaines du XVI-e — XVIII-e siècles*, communication au Congrès „Musica antiqua Europae Orientalis", Bydgoszcz, 1978.
— Exposé à la table-ronde *„Rolul personalității în tradiția și contemporaneitatea școlii și a culturii noastre muzicale"*, Cluj-Napoca, 5, mars 1979.
— *Epistemologia muzicii ca artă și știință*, dans „Muzica", Bucarest no. 3/1979.
— *Rolul criticii muzicale în progresul culturii contemporane"* dans „Muzica", Bucarest, no. 5—6/1979.
— *Corespondența lui G. Dima*, Cluj-Napoca, 1979.
— *Momente în evoluția stilistică a lui Sigismund Toduță*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. 14, Cluj-Napoca, 1979.
— *Clasificarea științelor muzicale și unele probleme de obiect și metodă*, dans „Lucrări de muzicologie", vol. 8—9, Cluj-Napoca, 1979.
— *Calitate și accesibilitate în creația muzicală*, communication, Bucarest, 23 mars 1981.
— *Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România — moment de continuitate și înnoire în cultura noastră muzicală*, dans „Muzica", Bucarest, no. 1/1981 et „Studii de muzicologie", vol. XVI, Bucarest, 1981.
— *Pagini de istorie : idealuri umaniste în muzicologia clujeană*, dans „Muzica", Bucarest, no. 5—6/1981, et dans „Lucrări de muzicologie" vol. 15, Cluj-Napoca, 1984.
— *Universul uman în creația enesciană. Gînduri despre „Oedip"*, dans „Cronica", Iassy, 25 septembre 1981.
— *Bartók pe drumul reînnoirilor*, communication au symposium „Centenar George Enescu — Béla Bartók", Cluj-Napoca, 7 novembre 1981.
— *Centenar Bartók. O operă de un fierbinte umanism*, dans „Făclia", Cluj-Napoca, 29 mars 1981.
— *Enescu's First Steps and the Musical Background*, dans „Enesciana", vol. II—III, Bucarest, 1981.
— *Studii enesciene*, Bucarest, 1981.
— Fiches de dictionnaire (Dima, Mureșianu, Caudella, Musicescu, Porumbescu, Vorobchievici, Ciuntu, Ivanovici, Popovici, Wachmann, Miculi, Flechtenmacher, Stephănescu, Dumitrescu), dans „New Grove's Dictionary of Music and Musicians", VI-th Edition, Londra, 1980.
— *La cotele înalte ale culturii*, dans „Muzica", Bucarest, no. 10/1982.
— Allocution à l'évocation de „Mihai Moldovan", Dej, 31 novembre 1982.
— *Structuri ritmice și intervalice în creația enesciană* (en collaboration avec Mircea Bejinariu, Carmen Apopei, Cristina Bota et Mihaela Oprean), dans „Lucrări de muzicologie", vol. 16, Cluj-Napoca, 1984.
— *Heraclide ponticul și „Oedip" de George Enescu*, dans le volume „Simpozionul „George Enescu" 1981, Bucarest, 1984.
— *Structuri modale europene și orientale* — communication, Cluj-Napoca, 1984.
— Les articles „makam" et „muzicologie" dans „Dicționar de termeni muzicali", Bucarest, 1984.

L'ENSEMBLE DE CHAMBRE „MUSICA NOVA"

Mihaela MARINESCU

Les vingt années d'activité de l'ensemble MUSICA NOVA — dont l'anniversaire vient d'être fêté en décembre 1985 dans le cadre d'un concert préfacé par Mircea Opreanu, le chef de ce noyau de musiciens de haut niveau professionnel — nous incitent à dresser un bilan, sans doute, hélàs, sommaire, de ses réalisations interprétatives et d'essayer de rendre aussi fidèlement que possible á partir des coordonnées qui le représentent le mieux, l'image fixée par cet ensemble dans la conscience du public au terme des deux décennies écoulées.

La formation MUSICA NOVA est née de l'initiative de la compositrice et pianiste Hilda Jerea dans le désir de faire connaître aux mélomanes, les oeuvres de chambre des compositeurs contemporains. L'initiative répondait au fait à une exigence profondément ressentie à ce moment-là. Aussi, une activité soutenue, constante, dans ce sens ne pouvait être réalisée que par un ensemble autonome, formé de trés bons instrumentistes qui entendent se mettre au travail avec sérieux et don de soi, assumant leur pleine responsabilité professionnelle et affectant à l'étude quotidienne — individuellement et en groupe — tout leur temps disponible.

Centré sur le piano — confié au talent et à l'expérience musicale de Hilda Jerea —, l'ensemble se forma d'un trio à cordes et clarinette, devenant ainsi un quintette susceptible de s'ajouter, selon les nécessités, d'autres instruments tels que la flûte, le basson, la percussion et même la voix humaine. L'interprétation des pièces de chambre les plus variées lui devenait de la sorte possible.

Son premier concert a eu lieu le 3 décembre 1965, salle de la Philharmonie „George Enescu": En première le *Quintette „Hommage à Ţuculescu"* de Doru Popovici.

Parmi les fondateurs, membres du trio à cordes, se dénombre le violoniste Mircea Opreanu, se maintenant toujours fidèle et même assumant en 1974 des mains de Hilda Jerea la direction de l'ensemble qu'il mit dès lors sur la voie de la musique de chambre contemporaine. Avec la même dévotion et le même enthousiasme que ceux des premières années, mais avec une compétence et un professionnalisme sans cesse accrus par l'étude et l'expérience, il a fait de cet ensemble une véritable école d'assimilation des nouvelles techniques d'écriture et expression musicale moderne dont profitèrent tous ceux qui se sont identifiés avec les desiderata et les efforts requis pour une interprétation parfaite.

L'ensemble ne relevant pas de quelqu'institution musicale, il n'est certes pas privé de certaines difficultés d'organisation, entre autres d'une assez grande fluctuation de ses membres. Cependant, les plus célèbres solistes de l'interprétation roumaine actuelle n'ont jamais manqué de répondre promptement à ses sollicitations. Citons au hasard : les clarinettistes Aurelian Octav Popa, Valeriu Bărbuceanu ; l'altiste Valeriu Pitulac ; le pianiste Paul Rogojină ; le violonceliste Radu Ungureanu, le bassoniste Mihai Tănăsilă, enfin les chanteurs Steliana Calos, Agneta Kriza, Vladimir Popescu-Deveselu, Adina Iurașcu, mais la liste des invités est loin d'être épuisée...

Arrivé au seuil de sa vingtième année d'activité, l'ensemble MUSICA NOVA a de quoi être fier de ses réussites. Son desideratum initial — promouvoir la création de chambre contemporaine roumaine — s'est concrétisé dans les plus de cent œuvres roumaines (dont 83 en première absolute) interprétées dans le pays comme au dehors. Dans ce domaine, son répertoire comprend de très nombreux noms de la composition roumaine, depuis George Enesco (le *Trio pour piano, violon et violoncelle en la mineur*, inédit, interprété en 1967 en première absolue), Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, jousqu' aux plus jeunes Doru Popovici, Dan Constantinescu, Cornel Ţăranu, Dumitru Bughici, Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu, Liviu Dandara, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, et plus jeunes encore Nicolae Coman, Iancu Dumitrescu, Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Doina Rotaru, Fred Popovici, Irina Hasnaș, Maia Ciobanu, Vlad Opran etc.

Au cours des vingt ans écoulées, MUSICA NOVA ne s'est pas seulement borné à être une école de l'interprétation de chambre contemporaine et un truchement pour amener la musique actuelle sur le podium des concerts. L'ensemble fut le stimulant de toute une création de chambre concue specialement dans son intention. Ainsi du morceau qui fut donné à l'inauguration même de son activité concertante : *l'Hommage à Ţuculescu* de Doru Popovici dont nous venons de parler au début de ces lignes. Pareillement dédiés à la MUSICA NOVA le furent : le *Quintette pour clarinette, piano, violon, alto et violoncelle* de Tudor Ciortea, le *Concertino pour la MUSICA NOVA* d'Adrian Rațiu, les *Deux quintettes pour MUSICA NOVA* de Ludovic Feldman, les *Pentaèdres pour MUSICA NOVA* de Liviu Dandara, le *„Crible d'Eratosthène"* d'Anatol Vieru, *„Invocations"* de Tiberiu Olah, *„Vagues"* de Nicolae Brînduș, le *Quintette „L'équilibre des lumières"* de Doina Rotaru titre original : *„Cumpăna luminilor"*, les *Solos pour MUSICA NOVA* de Mihaela Sturza-Gavrilă, le *Variatio perpetuo* de Nina Cassian et tant d'autres encore...

Chaque concert de l'ensemble est une véritable fête de la musique de chambre, son chef, le violoniste Mircea Opreanu, élaborant des programmes variés comme style et comme formule d'ensemble, en même temps que complexes du point de vue de la problématique artistique-musicale. Son idée directrice dans la composition des programmes : former un interprète à multiples cordes, capables d'aborder avec la même assurance et compréhension musicale non seulement des oeuvres contemporaines mais aussi de n'importe quelle autre époque de création. Le répertoire s'est donc constitué progressivement sur une multitude d'aspects, arrivant ainsi à inclure des pièces de la littérature de chambre universelle — préclassique, classique, romantique et contemporaine — comptant plus de 40 œuvres de compositeurs étrangers, depuis Gesualdo di Venosa, Haydn, Mozart, Schubert, Braums et Ravel à Alban Berg, Honegger, Poulenc, Charles Ives, Lutoslawsky, Andriessen, Copland, Messiaen, R. Olssen etc., pour tout dire depuis les pièces pour solo et duo, jusqu'aux trios,

quatuors, quintettes et même octuors, dixtuors (en collaborant dans ces derniers cas avec certaines autres formations).

Son niveau d'interprétation supérieur lui attira nombre d'invitations aux plus prestigieux festivals nationaux et internationaux (Bucarest, Braşov, Darmstadt, Graz, Lancut, Provence, La Rochelle, Rotterdam, Royan, Varsovie, Zagreb etc.) et détermina l'ensemble à partir en tournées jusque dans les pays les plus lointains — excellente occasion de diffuser la culture musicale roumaine par le truchement de la création et de l'interprétation. MUSICA NOVA a donc „parlé" dans le langage universel de la musique en faisant connaître la composition de chambre roumaine en Australie, Belgique, Canada, Tchécoslovaquie, Allemagne-Ouest, Pays Bas, Hongrie, Pologne, Portugal, Yougoslavie, Etats Unis d'Amérique etc. Nulle part, la presse ne resta muette. L'impeccable présence de l'ensemble a été maintes fois relevée dans les colonnes des journaux et les pages de différentes publications, que ce soit dans le pays ou à l'étranger. Au hasard encore, voici quelques extraits des plus édifiants : „Ensemble, ils constituent une formation dont l'unité est réellement exceptionnelle comme intention et expression. Leur entente mutuelle se manifeste tant dans la sonorité que dans l'expressivité, relevant de ce genre extrêmement rare qui vous fait presqu'oublier les prodiges permanents que chacun des membres réalise individuellement" (Earl George, *Syracuse Herald-Journal*, U.S.A., 27 mai 1982). „Pareillment extraordinaire aussi l'art de l'ensemble roumain MUSICA NOVA. On a particulièrement apprécié la sonorité splendide de la clarinette, mais tous les autres instrumentistes également — violon, violoncelle, piano — ont prouvé être des musiciens de la plus haute classe" (*Trybuna Ludu*, 19 sept. 1978). „Les instrumentistes de l'ensemble MUSICA NOVA sont d'excellents musiciens, doués d'une sensibilité hors du commun pour ce qui en est du coloris et de la dynamique des sonorités. Dans nombre de parties solistiques, comme dans les parties d'ensemble, ils ont fait preuve d'une technique brillante, de musicalité et d'une profonde compréhension de l'idée et du message de Messiaen..." (*Ruch muzyczni*, no. 22, 22 oct. 1978). „Les Bucarestois ont joué avec une virtuosité pour de bon hallucinante..." (*Carrefour*, Paris, France). „Durant les Cours Internationaux d'Eté pour la musique nouvelle de Darmstadt, un concert de musique roumaine contemporaine avait lieu avec le concours de l'excellent groupe d'interprètes de l'ensemble bucarestois MUSICA NOVA..." (*Frankfurter Allgemeine*, Allemagne-Ouest). „Un public enthousiaste, de fanatiques de la musique de chambre, ont écouté cinq virtuoses roumains lui offrant un concert de musique contemporaine d'une beauté stupéfiante..." (*Lawrence Journal Warld*, Kansas, U.S.A.). „La force d'intensité du groupe se manifeste dans chaque pièce et s'avère convaincante. Elle s'étend depuis la sensibilité qui, intériorisée, s'écoute en silence, jusqu'à ces explosions de force, maniées avec une technique virtuose. Ce groupe appartient aux principaux ensembles actuels de musique nouvelle, d'un niveau absolument international" (dr. Siegfried Gerth, le directeur du Bureau Culturel de Mannheim). „La capacité individuelle d'interprétation se double d'une subtile sensibilité d'ensemble en des instants de parfaite homogénéité non seulement comme sonorité mais encore comme intelligence de la partition. L'erudition et l'expérience se prononcent catégoriquement, attribuant à l'ensemble une impressionnante souplesse rythmique et dynamique" (Nicolae Ţurcanu, *Muzica*, no. 7, Bucarest, 1977). „Ce que (l'ensemble) MUSICA NOVA poursuit, c'est bien *la perfection* de l'interprétation. Une perfection à laquelle on n'accède que par un travail assidu de finition du détail compositionnel, par l'étude laborieuse de chaque texte musical jusqu'en ses dernières implications..." (Nicolae Brînduş. *Muzica*, no. 1, Bucarest, 1983). „Il y a près de vingt ans que l'Ensemble MUSICA NOVA se maintient aux premiers rangs en ce qui concerne l'œuvre de promouvoir la création autochtone au plus haut niveau d'interprétation" (Petre Codreanu, *Contemporanul*, Bucarest, 23 déc. 1983).

Pour être brève, mais par contre précise, l'énumération ci-dessus des appréciations soulevées par l'ensemble MUSICA NOVA ne se constitue pas moins dans une des plus complètes définitions de ce que signifie sa mentalité, la qualité de ses interprétations, l'ampleur de son activité. Quant à ce dernier point, n'oublions pas qu'en dehors des nombreux concerts publics, l'ensemble a à son actif plus de 30 œuvres enregistrées dans les conditions techniques d'une gravure spéciale, à l'Electrecord — Bucarest (8 disques avec 16 pièces roumaines et un disque avec le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen qui, du reste, a été interprété par l'ensemble en 72 concerts dans le pays comme à l'étranger), ainsi que dans les studios de radio-télévision de Bucarest, Amsterdam, Baden-Baden, Belgrade, Cologne, Graz, Heidelberg, Hilversum, Linz, Tübingen, Varsovie, Berlin-Ouest etc.

Dernièrement, en 1982, la formation MUSICA NOVA s'est vu décerner le Prix du Collège des Critiques musicaux de l'ATM (Assoc. Théâtre-Musique), ainsi que le Premier Prix (éditions 1977 et 1983) du Festival National „Cîntarea României", pour ses mérites exceptionnels dans l'action de promouvoir principalement la création de chambre roumaine contemporaine et pour le niveau absolument remarquable de ses interprétations.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

CUPRINS

Partidul Comunist Român — spirit și acțiune revoluționară 1
Ianca Staicovici
Prezențe ale artei sonore în epoca de luptă a Partidului Comunist Român 3
Practica artistică în directă legătură cu oamenii muncii, cu viața — **Interviu cu Nicolae Călinoiu, realizat de Smaranda Oțeanu** 6

CREAȚII

Michaela Roșu
Simfonia a II-a „Din inimi" de Ulpiu Vlad . 8
Educația artistică a publicului — o misiune de mare responsabilitate — **dezbatere realizată de Constantin Victor Ciocan** . . . 10

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Semnează: Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Alexandru Bădulescu 13
Premiile A.T.M. în domeniul muzicii pe anul 1985 14
Laureații concursurilor internaționale de interpretare muzicală ale anului 1985 . . . 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Ileana Preda Ursu, Petre Codreanu, Cristina Sârbu, Grigore Constantinescu, Ștefan Cărăpănceanu, Silvian Georgescu, Șerban Nichifor, Dumitru Avakian, Michaela Roșu, Alexandru Vasiliu, Viorel Crețu, Casiu Barbu 16

RECENZII

Ștefan Găitănaru și Gheorghe Firca
Mihail Diaconescu — Magnus Cantus . . . 31
Ruxandra Arzoiu
Corneliu Buescu — Scrieri și adnotări despre muzica românească veche 33
Grigore Constantinescu
Constantin Rădulescu — Arii și duete din operete românești 34

DE PESTE HOTARE

Carmen Păsculescu-Florian
Prezențe românești 35
Ioana Ieronim
Din presa internațională 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu
La musique, cet imposant édifice de l'âge socialiste 37
Mircea Bejinariu
Romeo Ghircoiașiu — Portrait 39
Mihaela Marinescu
L'ensemble de chambre „Musica Nova" . . 46

SOMMAIRE

Le Parti Communiste Roumain — esprit et action révolutionnaire 1
Ianca Staicovici
Présences de l'art sonore à l'époque des luttes du Parti Communiste Roumain 3
La pratique artistique en immédiat rapport avec la classe laborieuse, avec la vie — **interview avec Nicolae Călinoiu, réalisée par Smaranda Oțeanu** 6

ŒUVRES

Michaela Roșu
IIe Symphonie „Din inimi" („De nos coeurs") de Ulpiu Vlad 8
L'éducation artistique du public — une mission de grave responsabilité — **débat réalisé par Constantin Victor Ciocan** 10

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Signataires: Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Alexandru Bădulescu 13
Les Prix de l'A.T.M. (Assoc. Théâtre-Musique) pour la musique, l'année 1985 14
Lauréats des concours internationaux d'interprétation musicale, l'année 1985 . . . 15

LA VIE MUSICALE

Signataires: Ileana Preda Ursu, Petre Codreanu, Cristina Sârbu, Grigore Constantinescu, Ștefan Cărăpănceanu, Silvian Georgescu, Șerban Nichifor, Dumitru Avakian, Michaela Roșu, Alexandru Vasiliu, Viorel Crețu, Casiu Barbu 16

COMPTES RENDUS

Ștefan Găitănaru et Gheorghe Firca
Mihail Diaconescu, **Magnus Cantus** . . . 31
Ruxandra Arzoiu
Corneliu Buescu, Scrieri și adnotări despre muzica românească veche (Ecrits et notes sur la musique roumaine ancienne) . . 33
Grigore Constantinescu
Constantin Rădulescu, Arii și duete din operete românești (Aires et duos d'opérettes roumaines) 43

A L'ÉTRANGER

Carmen Păsculescu-Florian
Présences roumaines 35
Ioana Ieronim
De la presse internationale 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu
La musique, cet imposant édifice de l'âge socialiste 37
Mircea Bejinariu
Romeo Ghircoiașiu — Portrait 39
Mihaela Marinescu
L'ensemble de chambre „Musica Nova" . . . 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 4 48 p. București — Aprilie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : **Orfeu, aed trac de Ion Lucian Murnu**

I. P. Informația — c. 2175

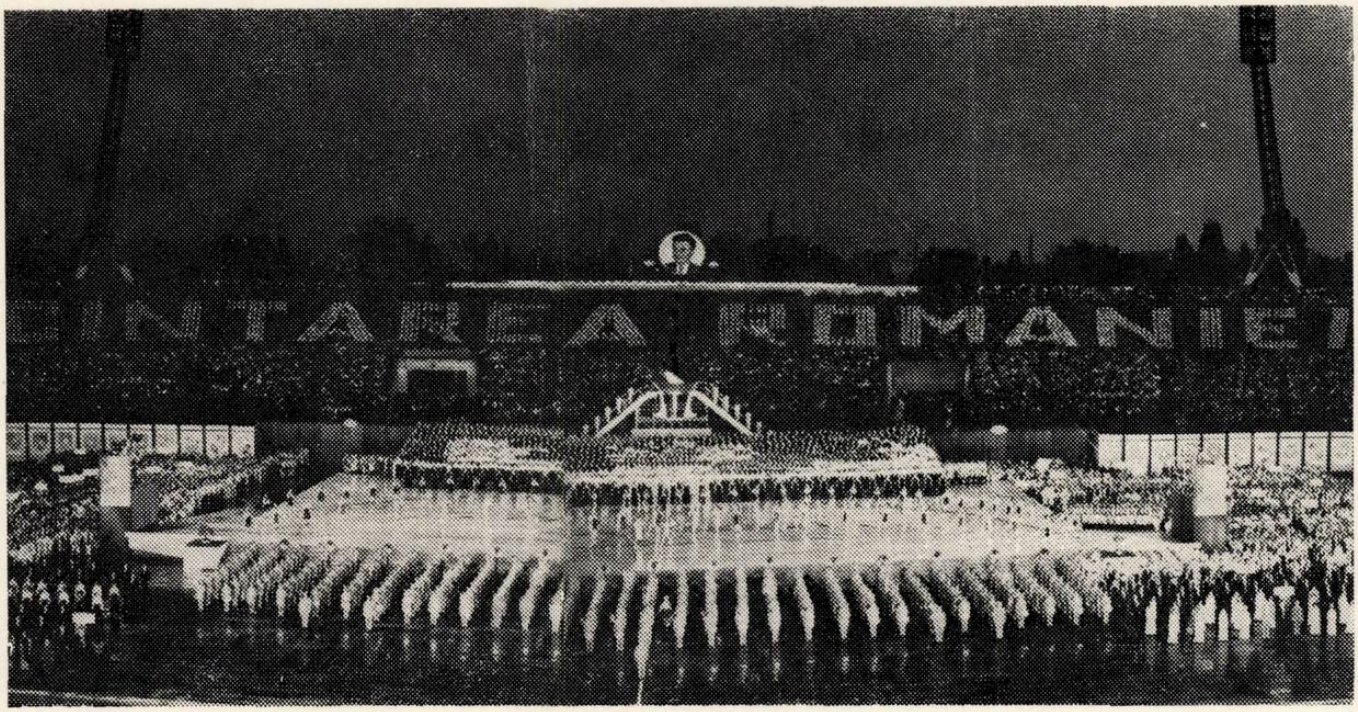
Lei 15

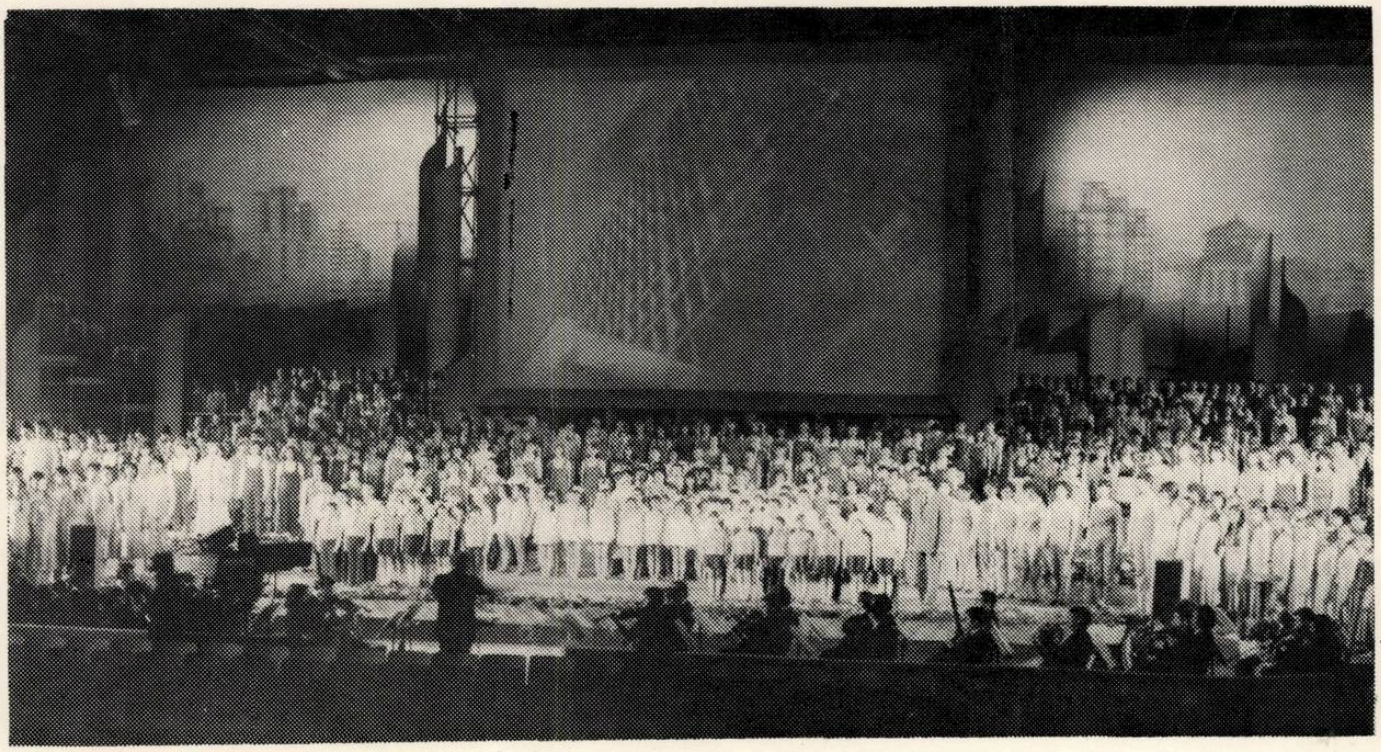
5

MUZICA

MAI 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST





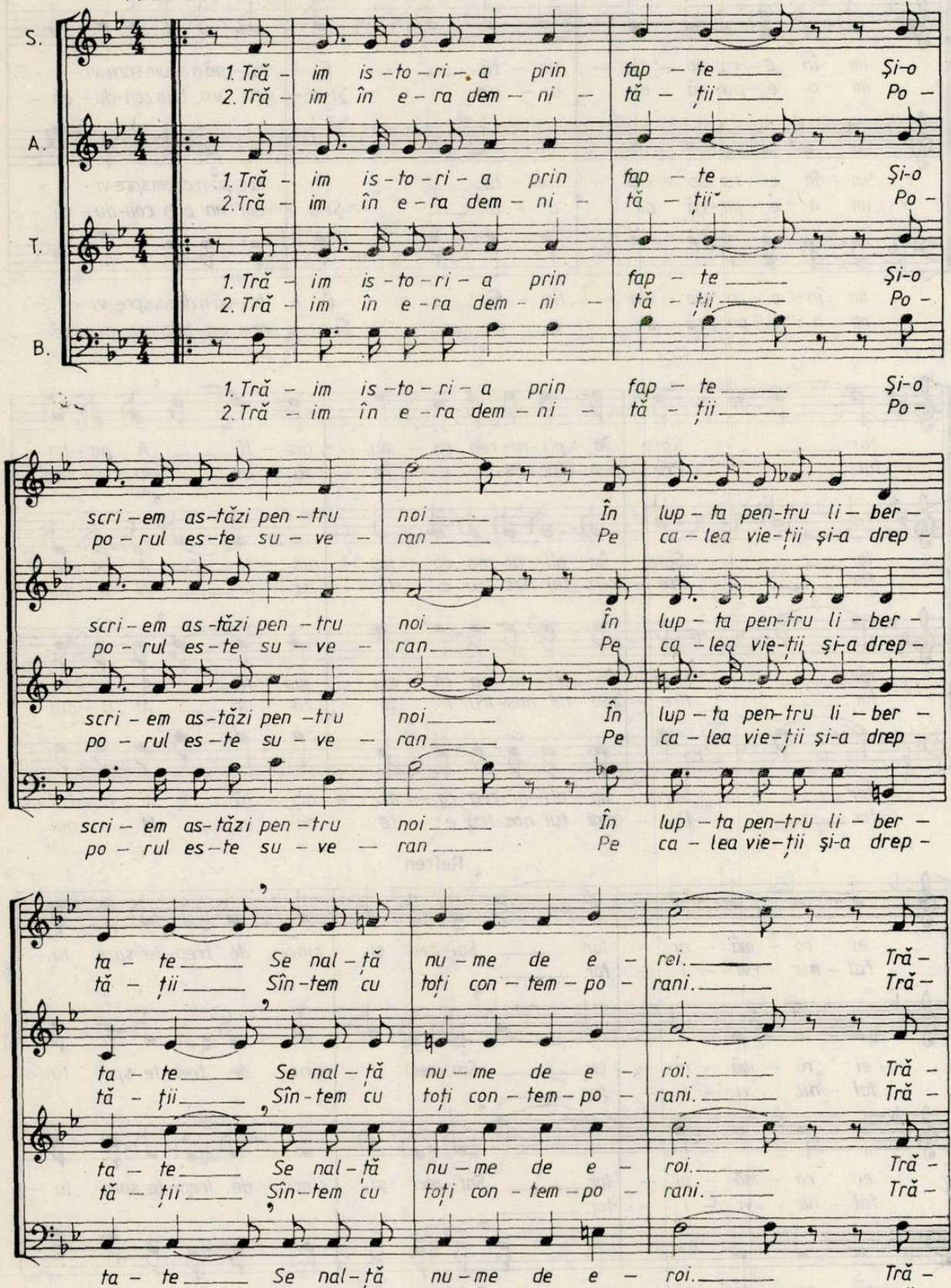
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

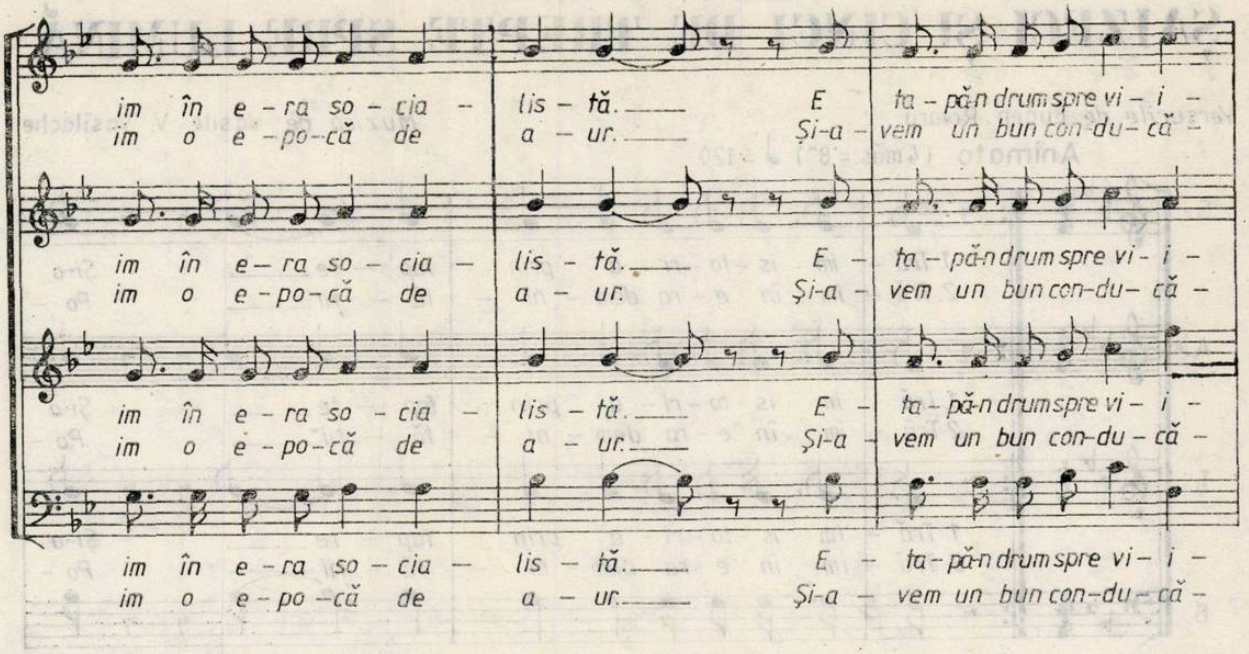
ȘAIZECI ȘI CINCI DE TREPTE SPRE LUMINĂ

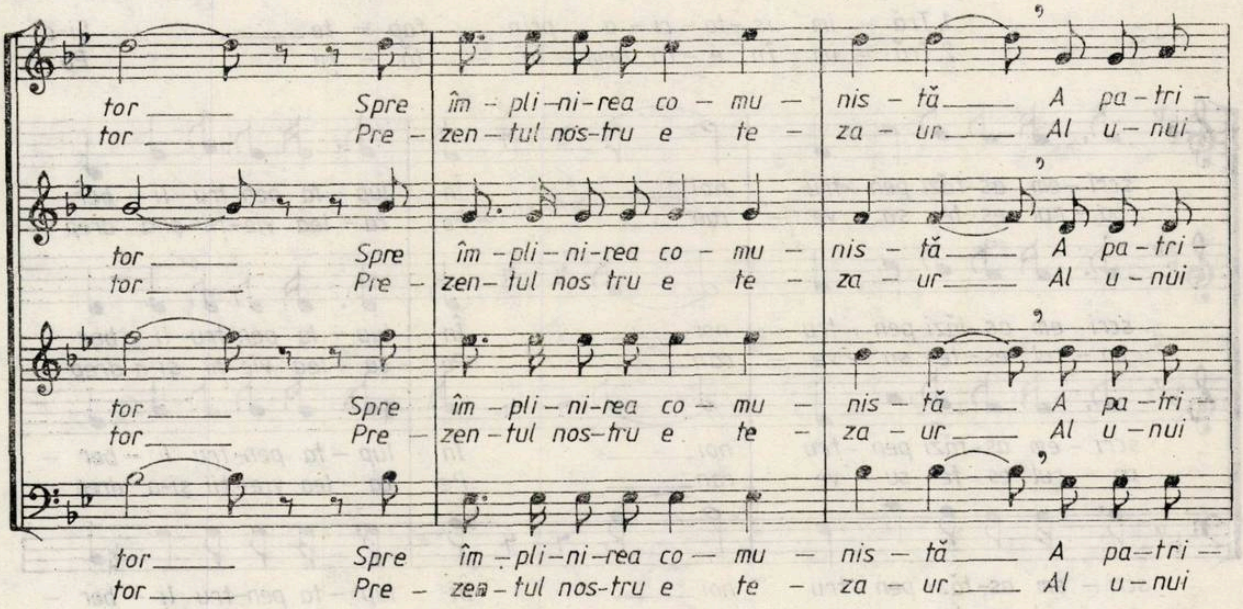
Versurile de Eugen Roșaru

Muzica de Vasile V. Vasîlache

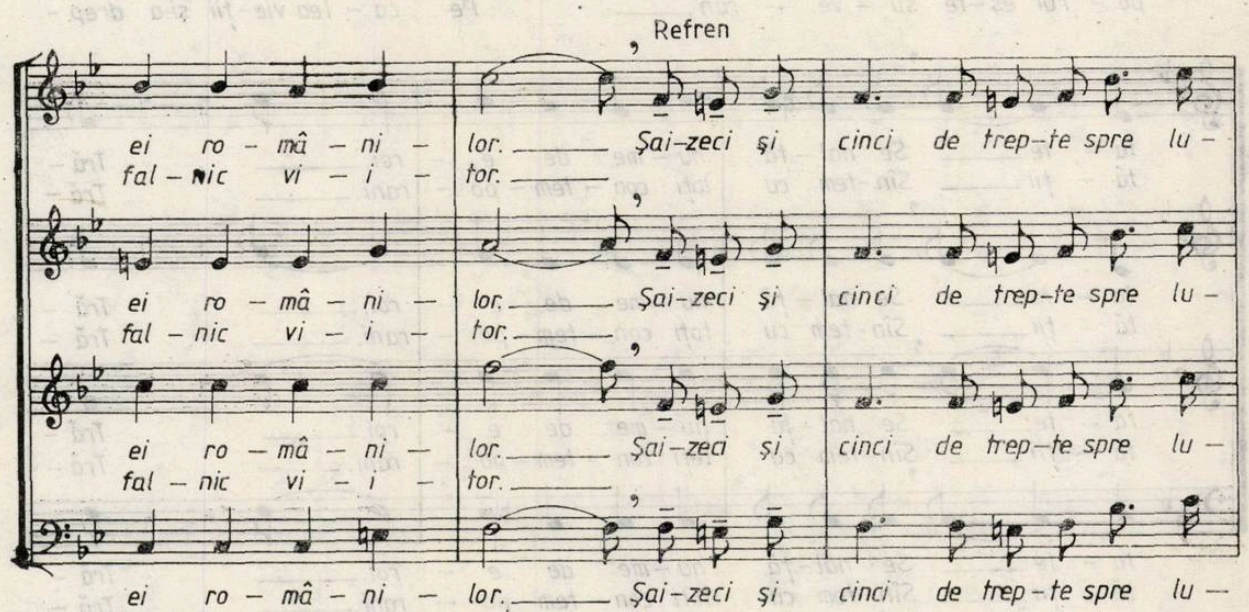
Animato (4 măs. = 8") ♩ = 120

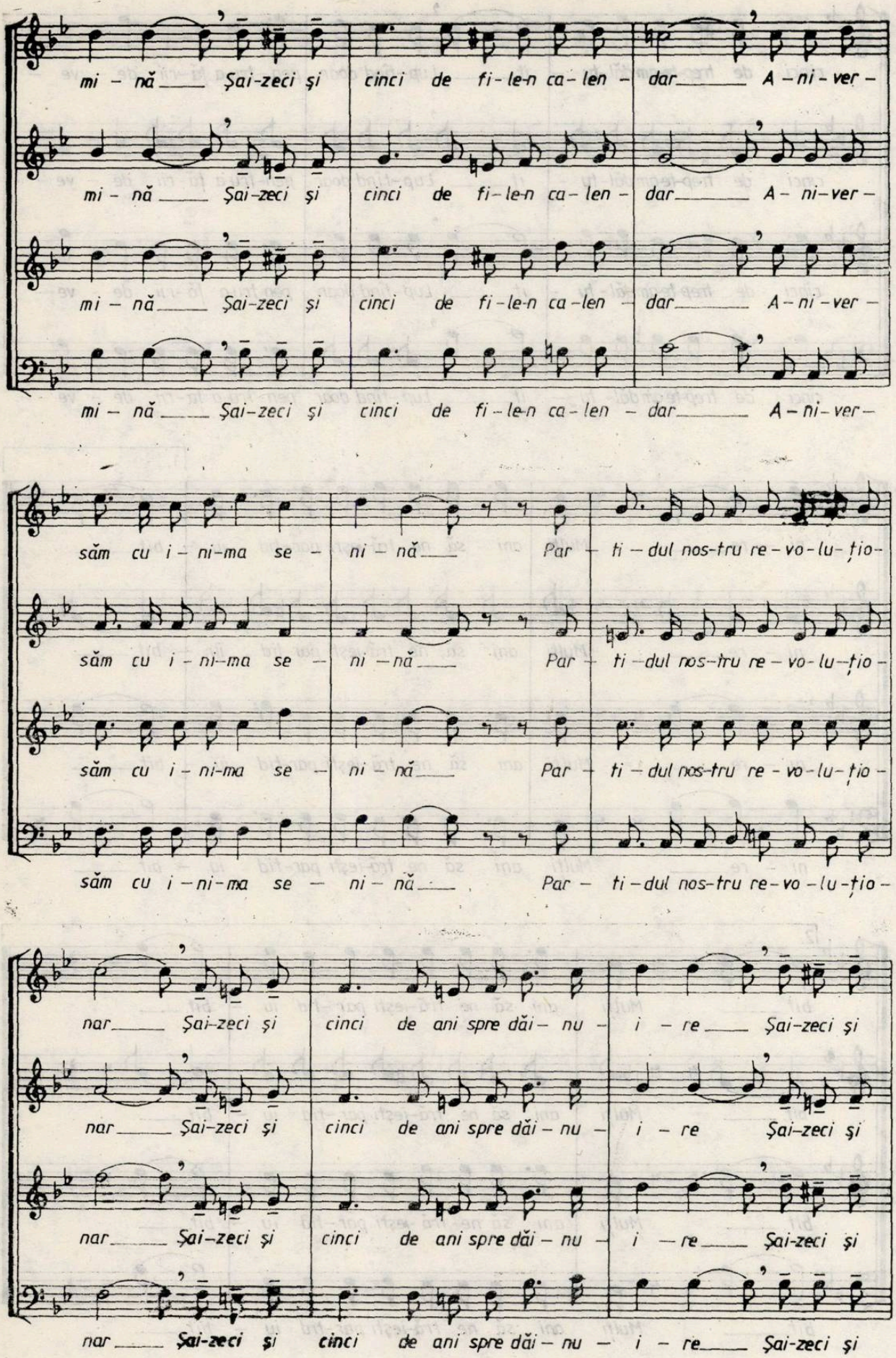


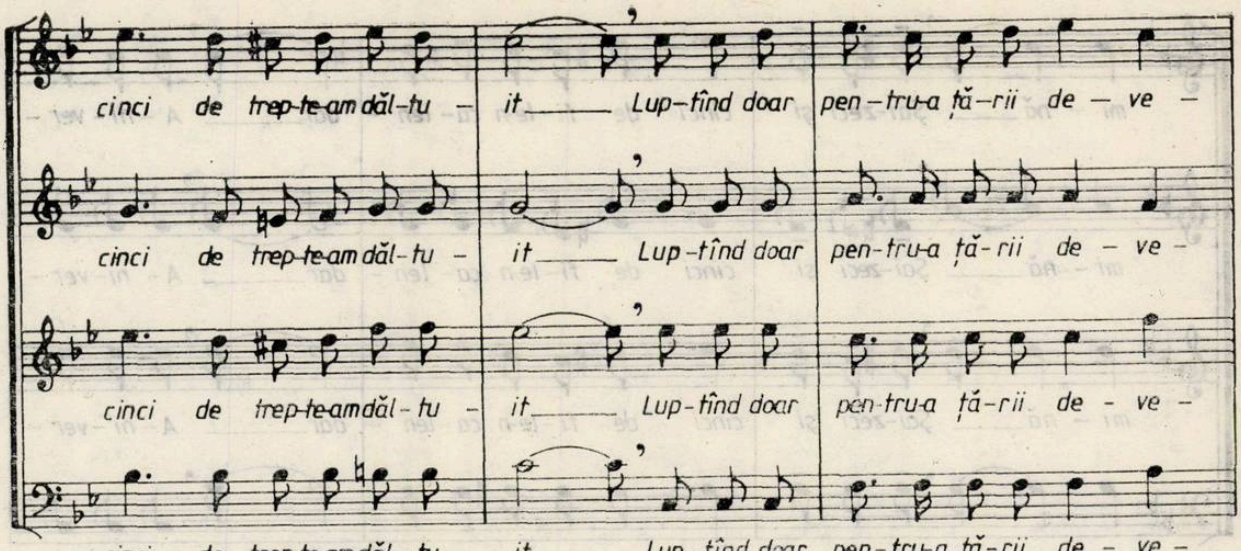

im în e-ra so-cia- lis-tă. E ta-păn drum spre vi-i-
im o e-po-că de a-ur. Și-a-vem un bun con-du-că-
im în e-ra so-cia- lis-tă. E- ta-păn drum spre vi-i-
im o e-po-că de a-ur. Și-a-vem un bun con-du-că-
im în e-ra so-cia- lis-tă. E- ta-păn drum spre vi-i-
im o e-po-că de a-ur. Și-a-vem un bun con-du-că-
im în e-ra so-cia- lis-tă. E- ta-păn drum spre vi-i-
im o e-po-că de a-ur. Și-a-vem un bun con-du-că-

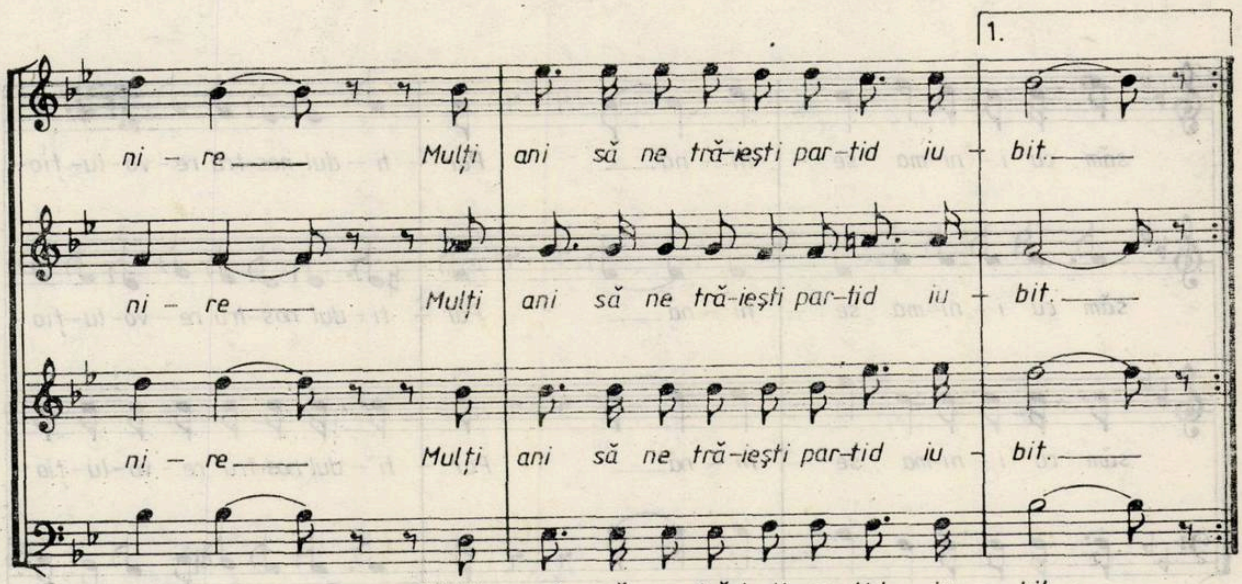

tor Spre îm-pli-ni-rea co-mu- nis-tă A pa-tri-
tor Pre-zen-tul nos-tru e te- za-ur Al u-nui
tor Spre îm-pli-ni-rea co-mu- nis-tă A pa-tri-
tor Pre-zen-tul nos tru e te- za-ur Al u-nui
tor Spre îm-pli-ni-rea co-mu- nis-tă A pa-tri-
tor Pre-zen-tul nos-tru e te- za-ur Al u-nui
tor Spre îm-pli-ni-rea co-mu- nis-tă A pa-tri-
tor Pre-zen-tul nos-tru e te- za-ur Al u-nui

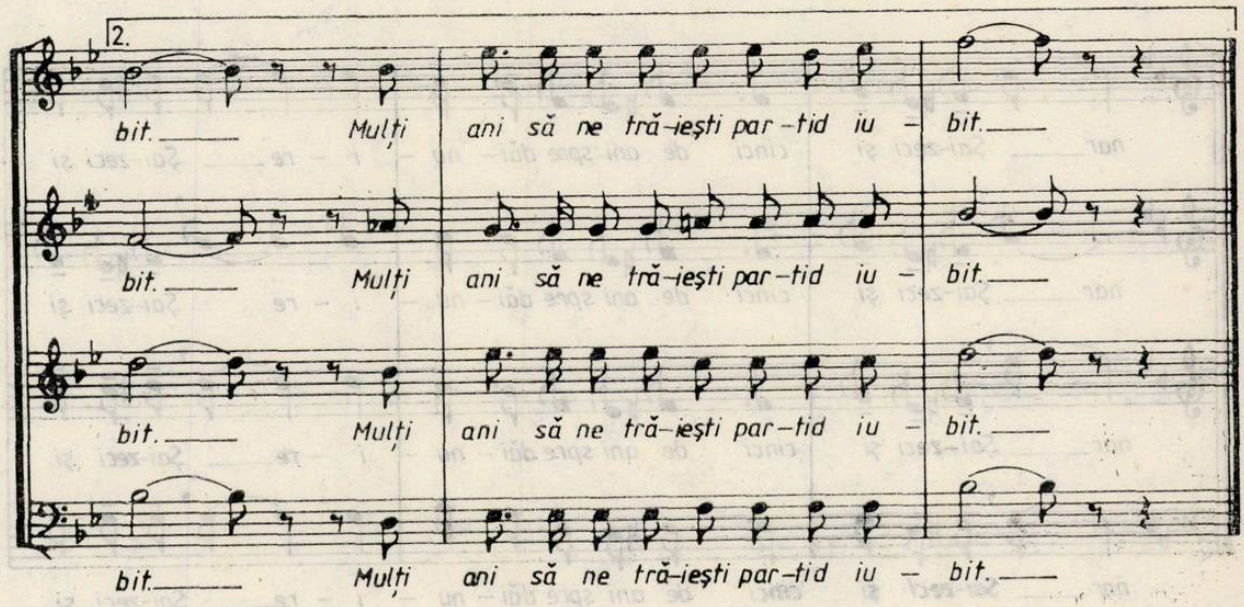
Refren


ei ro-mâ-ni- lor. Șai-zeci și cinci de trep-te spre lu-
fal-nic vi-i- tor.
ei ro-mâ-ni- lor. Șai-zeci și cinci de trep-te spre lu-
fal-nic vi-i- tor.
ei ro-mâ-ni- lor. Șai-zeci și cinci de trep-te spre lu-
fal-nic vi-i- tor.
ei ro-mâ-ni- lor. Șai-zeci și cinci de trep-te spre lu-
fal-nic vi-i- tor.


mi – nă Şai-zeci şi cinci de fi-le-n ca-len – dar A-ni-ver –
mi – nă Şai-zeci şi cinci de fi-le-n ca-len – dar A-ni-ver –
mi – nă Şai-zeci şi cinci de fi-le-n ca-len – dar A-ni-ver –
mi – nă Şai-zeci şi cinci de fi-le-n ca-len – dar A-ni-ver –
săm cu i-ni-ma se – ni – nă Par – ti-dul nos-tru re-vo-lu-ţio-
săm cu i-ni-ma se – ni – nă Par – ti-dul nos-tru re-vo-lu-ţio-
săm cu i-ni-ma se – ni – nă Par – ti-dul nos-tru re-vo-lu-ţio-
săm cu i-ni-ma se – ni – nă Par – ti-dul nos-tru re-vo-lu-ţio-
nar Şai-zeci şi cinci de ani spre dăi – nu – i – re Şai-zeci şi
nar Şai-zeci şi cinci de ani spre dăi – nu – i – re Şai-zeci şi
nar Şai-zeci şi cinci de ani spre dăi – nu – i – re Şai-zeci şi
nar Şai-zeci şi cinci de ani spre dăi – nu – i – re Şai-zeci şi


cinci de trep-te-am dăl-tu - it Lup-tînd doar pen-tru-a ță-rii de - ve -
cinci de trep-te-am dăl-tu - it Lup-tînd doar pen-tru-a ță-rii de - ve -
cinci de trep-te-am dăl-tu - it Lup-tînd doar pen-tru-a ță-rii de - ve -
cinci de trep-te-am dăl-tu - it Lup-tînd doar pen-tru-a ță-rii de - ve -


1.
ni - re Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
ni - re Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
ni - re Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
ni - re Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.


2.
bit. Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
bit. Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
bit. Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.
bit. Mulți ani să ne tră-iești par-tid iu - bit.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVI NR. 5 (404) MAI 1986

65 DE ANI DE LA FĂURIREA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Sub egida Uniunii compozitorilor și muzicologilor și a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", marți 22 aprilie a.c. a avut loc în Capitală simpozionul „Rolul partidului în îndrumarea și dezvoltarea artei muzicale, coordonată de bază a formării omului nou, constructor al socialismului", dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român. Comunicările prezentate au evidențiat realizările deosebite înregistrate în anii socialismului, cu deosebire în epoca de profunde prefaceri inaugurată de Congresul al IX-lea al P.C.R., numită cu legitimă mîndrie patriotică „Epoca Nicolae Ceaușescu".

Într-o atmosferă de vibrant patriotism, participanții au adresat o telegramă tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, *în care se spune :*

Membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România, cadrele didactice și studenții Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, participanți la simpozionul organizat în întîmpinarea aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, vă adresăm rugămintea de a ne permite să vă exprimăm cele mai calde sentimente de dragoste și recunoștință pentru strălucita activitate revoluționară pe care o desfășurați de peste cinci decenii în slujba edificării pe pămîntul patriei a celei mai avansate societăți — societatea socialistă și comunistă, chezășie a înfloririi civilizației materiale și spirituale, a consolidării independenței și libertății poporului român. Conducător de partid și de țară de exemplară dăruire patriotică și profundă viziune științifică, militant de prestigiu pentru triumful păcii și colaborării între toate popoarele lumii, Dumneavoastră, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, ați dat un nume istoric epocii cu care se identifică mărețele victorii obținute de națiunea noastră pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate.

În ritmul cutezător al celor peste două decenii de cînd partidul și țara și-au încredințat destinul celui mai iubit fiu al națiunii, activitatea creatoare pe plan economic și social, viața spirituală a României socialiste au pășit ferm și cutezător pe treptele autodepășirii, împlinind înalte cerințe ale contemporaneității și răspunzînd măreților aspirații ale maselor de oameni ai muncii, idealurilor pentru care au luptat în trecut generații de patrioți și revoluționari, de comuniști neînfricați. În această neasemuită declanșare de energii și de talente cu care este înzestrat poporul nostru, înfăptuită în EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, s-a realizat unitatea desăvîrșită a poporului și partidului în jurul marelui său conducător, condiție a izbînzilor prezente și viitoare pe drumul stabilit de programul elaborat de partid și urmat cu abnegație de toții fiii națiunii române. La cea de a 65-a aniversare a făuririi Partidului Comunist Român prezentul ne este un cadru generos de afirmare a vocației de muncă pașnică, iar viitorul se deschide ca o perspectivă luminoasă, spre zările de aur ale comunismului.

În anii orînduirii socialiste și îndeosebi în ultimele două decenii, asemenea tuturor domeniilor vieții spirituale din patria noastră, cultura muzicală s-a îmbogățit cu valori de seamă, expresie a dinamismului acestei rodnice epoci în care se edifică omul nou, se transformă societatea corespunzător înaltelor criterii moral-estetice, idealurilor patriotice și umaniste consacrate în programul ideologic al partidului,

în orientările date de Dumneavoastră, mult stimate tovarășe secretar general. Astăzi muzica noastră își îndeplinește frumoasa misiune de a glorifica trecutul de luptă al poporului, faptele vibrante ale istoriei plină de jertfe a comuniștilor români, eroismul contemporan, munca de pe șantierele patriei socialiste. O epocă de autentice căutări și de realizări, confirmate prin interesul și aprecierea oamenilor muncii cărora le sînt adresate, se concretizează în valorile din domeniul creației muzicale, artei interpretative, muzicologiei și învățămîntului muzical din România de astăzi. Întregul front al muzicienilor din țara noastră își afirmă puterea de muncă și talentul în cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României" pentru a aduce patriei cîntare demnă de mărețul ev socialist. Muzicienii participă liber, cu înaltă responsabilitate, într-un climat de largă și exigentă emulație, la îmbogățirea tuturor genurilor și modalităților de exprimare artistică, în strînsă concordanță cu diversitatea vieții ca sursă fundamentală și permanentă de inspirație. Pe plan mondial, muzica noastră se impune cu prestigiu ca mesageră a sensibilității și gîndirii românești, a aspirațiilor de pace ale poporului nostru.

Înflorirea de ansamblu a culturii muzicale românești contemporane constituie rezultatul condițiilor create în această direcție de partidul și statul nostru, expresie a grijii permanente pe care Dumneavoastră, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, o purtați dezvoltării vieții spirituale a națiunii socialiste. Datorăm succesul din domeniul culturii muzicale sprijinului permanent acordat de tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, frontului științei și culturii ca factor esențial în măreața operă de edificare a noii societăți.

Împreună cu întregul nostru popor sprijinim pe deplin demersul Dumneavoastră, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, poziția principială, atitudinea constructivă în lumina cărora abordați măsurile care se impun pentru încetarea acțiunilor militare americane împotriva Libiei, stat independent și suveran, membru al O.N.U., pentru asigurarea păcii în regiunea Mediteranei, în Europa și în întreaga lume. În calitate de organizație componentă a F.D.U.S., Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România își exprimă profunda adeziune la întreg programul de acțiuni desfășurate în țara noastră pentru salvgardarea păcii, pentru dezarmare și în special pentru dezarmarea nucleară, militînd cu toate forțele în vederea împlinirii acestor cerințe vitale, ca singura cale de rezolvare rațională a problemelor legate de supraviețuirea umanității, de continuitatea civilizației și culturii pe planeta noastră.

În întîmpinarea aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, noi, muzicienii din România socialistă, ne angajăm, mult stimate tovarășe secretar general, să ne sporim eforturile pentru a adăuga la tezaurul spiritual național noi valori în domeniul culturii muzicale și vă adresăm urările noastre fierbinți de viață îndelungată spre a conduce partidul, patria, poporul pe drumul măreț al socialismului și comunismului.

UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN R. S. ROMÂNIA
CONSERVATORUL DE MUZICĂ „CIPRIAN PORUMBESCU" DIN BUCUREȘTI

REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ALE CULTURII NOASTRE MUZICALE ÎN LUMINA DOCUMENTELOR PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, A CONCEPȚIEI SECRETARULUI GENERAL AL PARTIDULUI, TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 a deschis calea unor profunde transformări revoluționare, grandioasei opere de construire a socialismului pe pămîntul României, înfăptuirii înaltelor idealuri de progres și civilizație ale poporului nostru. Valorile spirituale create în anii socialismului cu entuziasmul, dăruirea și responsabilitatea inspirate de avîntul eroic al întregului popor, angajat în lupta pentru consolidarea noii orînduiri, alcătuiesc o parte integrantă a revoluției socialiste, a conștiinței revoluționare. Muzica, dintotdeauna prezentă în viața poporului nostru și îndeosebi în epocile de mare încleștare ale bătăliilor pentru eliberare socială și națională, se înfățișează ca o cronică sensibilă și veridică a destinului istoric al patriei, ca unul dintre documentele umane și sociale autentice și convingătoare, atît în manifestările sale folclorice cît și în cele componistice. Multiplele valențe ale muzicii, implicațiile ei bogate în toate sferele de acțiune, de gîndire și de simțire ale oamenilor de la noi, efectele profunde pe care le exercită prin forța ei modelatoare asupra conștiințelor au ridicat prestigiul artistic, social-politic și ideologic al acestei arte, stimulînd-o să devină o componentă de seamă a culturii noastre socialiste, să reprezinte cu strălucire spiritualitatea românească, geniul creator al poporului.

Încă din perioada interbelică, lumea muzicală din diferite țări cu vechi tradiții culturale lua cunoștință cu uimire și admirație de originalitatea folclorului nostru ce perpetuează de veacuri trăsăturile oamenilor de pe aceste meleaguri, felul lor specific și totodată artistic de a se manifesta prin cînt, la bucurie ca și la durere. Muzicalitatea înnăscută a poporului, ca și înzestrarea deosebită a cîtorva dintre reprezentanții muzicii noastre din aceeași perioadă constituiau argumentele ce îndemnau unele personalități marcante ale vieții culturale de peste hotare să întrevadă cu certitudine o viitoare ascensiune a școlii muzicale românești în epocile ulterioare.

Ceea ce a condus însă la actuala înflorire a tuturor genurilor, la diversitatea de stiluri din componistica românească, la apariția operelor de valoare, apreciate pe plan internațional, este nu numai întrepătrunderea organică a ecourilor muzicii populare cu cele mai elaborate modalități de creație, dar și natura diversă și inedită a problematicii de conținut pe care o abordează lucrările românești scrise în anii puterii populare : „Este cunoscut că în fiecare epocă — spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — marea artă reflectă imperativele vieții sociale, idealurile oamenilor, existența, munca și preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat dintotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei țării lor". Perpetuînd tradițiile anterioare ale muzicii corale, genul de cea mai largă răspîndire și adeziune în rîndul oamenilor muncii de la orașe și sate, muzicienii de azi au conferit o nouă dimensiune crezului preluat de la înaintași. În același timp însă, ținînd pasul cu cele mai noi cuceriri pe plan mondial în domeniul mijloacelor de expresie, compozitorii noștri au știut să le valorifice de o asemenea manieră încît în lucrările create să transpară atît schimbările intervenite în peisajul autohton — spectaculoasa lui urbanizare și modernizare — cît și exigențele noi, de ordin estetic, etic, cultural, pe care aceste transformări le introduc în conștiința oamenilor.

Îndeosebi în ultimele două decenii, sub îndrumarea Partidului Comunist Român, a secretarului său general, cultura muzicală a țării noastre a izbutit să devină expresia artistică și umană al civilizației socialiste, a reali-

zărilor prezentului, dar și a ideilor vizionare ce conturează portretul spiritual al unui om al viitorului. Umanismul muzicii românești contemporane — trăsătură definitorie ce i-a atras recunoașteri pretutindeni în lume — este rezultanta firească a îmbinării specificului național cu universul de idei al epocii noastre revoluționare. „Avem nevoie de poezie, de muzică, de lucrări plastice care să redea realitatea, viața, să imortalizeze munca și creația eroică a poporului nostru" — spunea secretarul general al partidului la Plenara C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. Și acest imperativ s-a tradus în fapt prin efervescența creatoare din toate domeniile artei muzicale, prin bogăția de lucrări de diferite profiluri — de la cele mai accesibile pînă la creații monumentale — care au stimulat pe multiple planuri viața muzicală, activitatea concertistică, emisiunile de Radio și Televiziune, acțiunile de popularizare prin carte și disc. Cercetarea muzicologică și critica muzicală s-au străduit de asemenea să oglindească în mod adecvat patrimoniul în continuă lărgire al creației noastre, atît prin studii și comentarii cît și prin volume ce îmbrățișează întreg destinul muzicii românești.

Se poate aprecia că astăzi, mai mult ca oricînd, viața muzicală românească — creația, interpretarea, cercetarea, instrucția și educația muzicală — se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, făurindu-și prin lucrările muzicale cele mai reprezentative ca și prin activitatea talentaților noștri interpreți, prin concertele și spectacolele de înalt nivel artistic, un prestigiu bine meritat, confirmat prin numeroasele premii și distincții obținute atît în țară cît și peste hotare, ajungîndu-se la peste 60 de premii internaționale anual — ceea ce situează România pe unul din locurile fruntașe, alături de țări cu îndelungată tradiție.

Concomitent cu afirmarea crescîndă a prestigiului școlii muzicale românești în lume, vasta operă de culturalizare și educare a maselor ce are loc în țara noastră antrenează în egală măsură pe compozitori, oameni de știință muzicală, educatori cît și pe interpreții din numeroasele instituții muzicale de care dispunem. Participarea maselor la viața muzicală a devenit o coordonată majoră a activității cultural-educative. Muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun, patriotic și umanist, într-un efort unit de ridicare pe trepte superioare a culturii și civilizației pe pămîntul străbun.

Nobila operă de atragere a publicului, de inițiere și educare muzicală a acestuia s-a impus ca o necesitate imperioasă în procesul complex al formării și modelării personalității umane. Realizarea unei educații muzicale din cea mai fragedă vîrstă, lărgirea continuă a ariei de acțiune a tuturor instituțiilor muzicale prin concerte și întîlniri cu oamenii muncii, prin deplasări ale colectivelor artistice în întreprinderi și instituții și îndeosebi în centre muncitorești care nu dispun de instiuții profesioniste, au dus la lărgirea ariei de cuprindere a publicului spectator, la o creștere a interesului față de fenomenul muzical. Intensificarea sprijinului ce trebuie acordat mișcării artistice de amatori, dezvoltarea deprinderii și dragostei de a asculta și înțelege muzica sînt sarcini de cea mai mare importanță pentru noi toți cei care ne desfășurăm activitatea în domeniul muzicii.

Un cadru optim pentru îndeplinirea acestei misiuni ne este oferit de Festivalul național „Cîntarea României", ce constituie, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la cel de al II-lea Congres al Consiliilor Populare, „o largă mișcare de educație și creație, un adevărat festival al muncii și creației libere, o tribună vastă a manifestării spiritului militant, revoluționar, a afirmării conștiinței noi, socialiste".

În întreg acest context generos pe care l-am evocat, învățămîntul muzical — componentă importantă a culturii noastre muzicale — se desfășoară pe o bază materială și spirituală deosebit de prielnică unei pregătiri de înaltă calitate, aflîndu-se într-o permanentă legătură cu viața muzicală în ansamblul ei, cu oamenii muncii și contribuind din plin la acțiunea de educare a maselor, la pregătirea exemplară a viitoarelor cadre de specialiști. Principiile moderne de integrare a învățămîntului cu cercetarea și producția și-au găsit o modalitate de aplicare în domeniul muzical integrat prin însăși natura sa — impulsionînd activitatea tuturor celor care se străduiesc să valorifice marile talente de care școala românească de muzică dispune în permanență.

Glorioasa aniversare a partidului nostru, care coincide cu un an dedicat Păcii, ideal promovat cu consecvență de țara noastră și de conducătorul ei, se răsfrînge în mod fericit și asupra unei vocații pe care arta muzicală și-a vădit-o dintotdeauna, prin darul ei de „a potoli patimile și a stinge urile", cum spunea Enescu. La unison cu întregul nostru popor, muzicienii din România socialistă, ca slujitori ai artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreți — și ca dascăli de frumos, își exprimă adeziunea deplină față de noul demers al tovarășului Nicolae Ceaușescu, față de poziția fermă, principială și constructivă a secretarului general al partidului, privind încetarea acțiunilor militare împotriva Libiei și soluționarea pe cale pașnică a diferendelor dintre statele

lumii. Vocația păcii — trăsătură distinctivă și perenă a spiritualității românești — este exprimată în mod convingător în recenta „Declarație-Apel" a Frontului Democrației și Unității Socialiste din țara noastră și în „Declarația" Marii Adunări Naționale cu privire la Anul Internațional al Păcii, în moțiunile adoptate de Comitetul Național Român „Oamenii de știință și pacea" de Comitetul Național pentru Apărarea Păcii, precum și de alte organisme și instituții centrale, ceea ce reprezintă noi și importante demersuri ale României socialiste în numele intereselor supreme ale păcii. Astăzi, mai mult ca oricînd, nobilele atribute ale muncii — chemate să răspundă exigențelor actuale și de perspectivă ale națiunii noastre socialiste, așa cum sînt ele exprimate în documentele Congresului al XIII-lea al P.C.R. — se proiectează și asupra acestui ideal major al zilelor noastre, de promovare a spiritului de înțelegere și colaborare între toate națiunile globului, ideal pe care limbajul universal al muzicii îl poate transfigura într-un mesaj însuflețitor, în care să se poată recunoaște nobilele aspirații ale oamenilor de pretutindeni.

Răspunzînd vibrantelor îndemnuri ale secretarului general al partidului, considerăm că este o datorie patriotică și cetățenească, pentru noi, toți slujitorii artei sunetelor, de a exprima prin activitatea noastră, prin lucrările pe care le vom crea și interpreta, năzuința de a face din cultura muzicală românească un factor tot mai puternic de progres social și spiritual, un focar al idealului de pace, prietenie și colaborare cu toate țările lumii.

CULTURA MUZICALĂ, PARTE INTEGRANTĂ A PROCESULUI DE FĂURIRE A SOCIETĂȚII SOCIALISTE

Vasile TOMESCU

Înnoitoare prin vocația care o definește, societatea noastră socialistă cultivă valorile moștenirii spirituale într-un dialog organic cu cele ale prezentului, ambele dimensiuni atestînd continuitatea națiunii pe vatra străbună, geniul creator, originalitatea, profunzimea gîndirii și sensibilității românești.

Expresie în trecut a idealurilor estetice afirmate în condițiile lipsei de sprijin pe plan moral și material, fundamentarea creației componistice pe principiile artei cu conținut patriotic și umanist, pe experiența și împlinirile valoroase ale tradiției constituie astăzi un obiectiv înscris în programul ideologic al partidului și statului nostru. Cu prilejul aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, participarea muzicii la epopeea națională, afirmarea valorilor artei sonore începînd cu creațiile folclorului nostru, cu cîntecele care militau pentru transformări revoluționare, purtînd mesajul luptei pentru libertatea, independența și progresul patriei ne apar ca unul din aspectele elocvente ale istoriei naționale, ale vieții spirituale românești. „Țara noastră — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului — în cuvîntarea ținută la Adunarea generală a compozitorilor și muzicologilor din 1968 — se mîndrește cu un bogat și valoros tezaur de creație muzicală, făurit de-a lungul secolelor de marele artist popular anonim, care dă glas — cu o expresivitate ce relevă talentul și geniul artistic remarcabil al poporului nostru — spiritualității noastre naționale, noblețe și profunzimii sufletești". Departe de a rămîne un document al unor epoci și aspirații revolute, tezaurul muzical național, de la melosul folcloric pînă la creația componistică, reprezintă o premisă vie, activă a conștiinței prezentului, o treaptă de sprijin pentru devenirile muzicii românești în etapa actuală și în viitor. Acest tezaur, se arată în documentul la care ne-am referit, „oferă un nesecat izvor de inspirație artistică pentru compozitori, un zăcămînt nealterat de sensibilitate creatoare în stare să imprime muzicii noastre contemporane un autentic specific național, prospețime, vigoare și originalitate".

Procesul afirmării muzicii noastre de astăzi relevă cu o intensitate fără precedent cuprinderea realităților permanente ale muzicalității poporului nostru într-o dialectică fertilă, perfect unitară, ce înglobează cuceririle de ordin moral și estetic specifice prezentului socialist,

de o puternică vibrație patriotică, de un larg orizont umanist. Totodată, muzica noastră contemporană este structural deschisă spre ideile cele mai avansate pe plan universal, privind elaborarea și recepționarea mesajului artistic, dată fiind finalitatea cu care este investită prin excelență arta sonoră, de a adresa oamenilor de pretutindeni mesajul unei națiuni ce promovează cu consecvență și prestigiu pacea, prietenia, colaborarea cu toate popoarele lumii. „Muzica are minunata capacitate de a se face înțeleasă pe toate meridianele. Ea are limba ei proprie, internațională care nu cunoaște granițe și care tocmai de aceea înlesnește comunicarea directă și apropierea între oameni și popoare... Muzicii românești îi revine înalta menire de a purta în lume solia idealurilor de muncă și creație pașnică ale poporului nostru, de a face cunoscute aspirațiile sale spre progres și civilizație" se subliniază în continuare în documentul citat.

Rezultat al afirmării libere a personalității creatoare aparținînd tuturor generațiilor, experiențelor și opțiunilor de stil și limbaj, într-un orizont ale cărui limite nu sînt conturate decît de convingerea nestrămutată că artistul autentic este chemat să dea glas rațiunii, sensibilității, cutezanței umane în tot ce are ea mai înălțător, mai pozitiv, muzica românească de azi își află izvorul în problematica ardentă a evului socialist, în procesul de făurire a omului nou pe marile șantiere ale patriei, pe vatra auritelor holde, în școală, în general în complexul de forme atît de variate în care se desfășoară viața societății noastre. Compozitorii, interpreții, teoreticienii muzicii românești se situează în primele rînduri ale efortului de dezbatere a menirii artei, de investigare a fenomenului sonor contemporan, participînd la schimbul mondial de valori și experiențe, căutînd și reușind să aducă în acest sens o contribuție proprie, distinctă. „Ne atrag grozav lucrurile de domeniul frumosului și inteligenței", caracteriza cu decenii în urmă George Enescu profilul moral-estetic al poporului nostru, pledînd cu forța geniului său pentru concretizarea acestor virtuți ca temelie a perenității muzicii naționale. Acest crez, acest îndemn își află în zilele noastre o expresie nouă, în profesiunea de credință a muzicienilor care își definesc criteriile de frumos și de inteligență în contactul febril cu viața, cu istorica operă de edificare a societății contemporane. Aflați într-un contact permanent și profund edificator cu masele de oameni ai muncii care creează valorile civilizației materiale și spirituale, muzicienii sînt ei înșiși demiurgi angajați în acest proces, dînd glas noblețe de gîndire și simțire a artei pentru triumful în lupta cu inerția, pentru umanizarea spațiului terestru și cosmic, pentru domnia în lume a frumosului, adevărului și binelui. Identificînd sublimul care fertilizează inspirația în marile momente ale istoriei naționale, în prefacerile ce au loc pe vatra străbună, transpunem în cîntec, în operă și simfonie sensurile constructive pe care le implică acești ani, aceste decenii. Și dacă Festivalul național al creativității denumit „Cîntarea României" consacră reale împliniri ale artei muzicale într-o viziune cu adevărat contemporană, aceasta confirmă că izvorul inspirației și criteriul măiestriei rezidă în bogatele fapte de viață ale poporului, în drumul ascendent pe care pășește națiunea astăzi. Argumentăm mîndria continuității și originalității vieții noastre spirituale în coloana infinită a afirmării culturii muzicale din neolitic și din contextul civilizației daco-romane, din sintezele artistice realizate în evul mediu, în clasicism și în etapa constituirii școlii muzicale naționale, prin rodnice împliniri istorice, sociale, morale și estetice care au astăzi maxima elocvență. Filonul străvechi al melosului românesc ne apare ca un simbol al existenței materiale și spirituale a locuitorilor acestui pămînt, expresia sensibilității autohtone, punctul de pornire spre constituirea unei culturi muzicale inconfundabile. Privind acest trecut cu ochi lucizi, aducem la lumină valențele lui de ordin istoric și al creativității. Aici își dezvăluie obîrșia trăsăturile ce caracterizează fenomenul muzical românesc actual, concretizat într-un melodism generos, potențat cu ingeniozitate pe planul eterofoniei, al coloritului timbral, al dimensiunii modal-armonice și arhitectonice. Concomitent cu investigarea domeniului pur abstract al structurilor sonore, cu asimilarea creatoare și participarea originală la îmbogățirea mijloacelor de expresie ale muzicii pe plan mondial, compozitorii români descoperă în tezaurul folcloric național resurse specifice, inepuizabile de elaborare artistică. În acest sens conținutul expresiv, virtuțile muzicii de a semnifica trăsături spirituale proprii unei națiuni își află o corespondență firească în particularități de limbaj, în soluții inovatoare pe care muzicianul este chemat să le dezvolte în spirit creator. Valoroase compoziții de toate genurile realizate în vremea noastră în România socialistă răspund opțiunilor publicului și interpreților din țară și de peste hotare atestînd prin prezența lor în viața artistică, prin premii de prestigiu național și internațional, rodnicia unei arte libere, conștiente de înalta ei menire. Aceasta constituie afirmarea unei culturi muzicale genuine, străvechi și înnoitoare, condiție și garanție pentru împliniri viitoare.

VALORIFICAREA PATRIMONIULUI ARTISTIC, OBIECTIV FUNDAMENTAL AL POLITICII CULTURALE

Romeo GHIRCOIAȘIU

A valorifica patrimoniul artistic național, acest nesfîrșit tezaur, însemnează a obiectiva acțiunile ce i-au fost dintru început hărăzite : oglindă a vieții, puternic mijloc de transformare a oamenilor, pentru a-i face mai buni, mai drepți, mai adevărați, mai viteji în chemările vieții.

Căci patrimoniu înseamnă și cîntecele bătrînești sau haiducești și jocurile ancestrale ale Călușarilor ; ca și lăcașurile ridicate în piatră sau lemn de numeroși zidari sau dulgheri necunoscuți, deoarece, puțini sînt cei pe care îi cunoaștem și care și-au dăltuit numele pe poartă, ca Nicola Ursu, ziditor de istorie, Horia, în memoria vremurilor. În istoria modernă patria și peisajul ei sufletesc, se vor oglindi în cugetarea creatoare a lui Eminescu, Grigorescu, Luchian sau Enescu — și pe drumul lor în arta contemporanilor noștri care știu să fie la înălțimea zilelor noastre și la înălțimea marilor modele.

Avîntul țării noastre în anii socialismului s-a afirmat cu strălucire și în domeniul artelor. Niciînd nu s-a scris un atît de mare număr de opere, oratorii, simfonii, multe din ele adevărate monumente de arhitectură sonoră. Niciînd nu s-au construit atîtea săli de spectacole și concerte în toate județele țării, o mîndrie a arhitecturii noastre contemporane. Marele public, de o amploare pe care n-a cunoscut-o niciodată, urcă el însuși înspre o înțelegere și trăire a artelor, tot mai adevărată și mai elevată. El împlinește astfel fenomenul artistic, dîndu-i viață adevărată atît în ipostaza ascultătorului cît și în cea, dinamică, a creatorului, a interpretării și receptării sociale, prin sutele de mii de participanți la mișcarea amplă a artei amatoare.

Cultivînd patrimoniul artei noastre, retrăim momentele entuziaste în care operele au fost scrise și dăruite societății. Și Pe-al nostru steag, Pui de lei, ca și Deșteaptă-te Române constituiau atari momente de însuflețire în opera de propășire a poporului, în munca marilor animatori. Ele transmit avîntul lor în procesul de receptare contemporană.

Sînt doar cîteva aspecte, în măsură să definească sensurile obiective și subiective ale patrimoniului artistic. Gîndirea estetică a contemporaneității a depășit atitudinile romantice care considerau opera de artă ca singurul obiect posibil al investigației științifice, atribuind autorului ei rolul unui demiurg. Esențială în fenomenul artistic a devenit *experiența estetică*, trăirea artei. În acest fel fenomenul artistic este văzut într-o generoasă unitate a ipostazelor sale începînd cu adîncurile psihice ale creativității, adîncuri pe care le retrăiește publicul receptor. E o receptare permanent activă, nu numai prin însușirea dinamică a operei ci și prin rolul ei de a se reîntoarce prin intermediul unei atitudini neîncetat critice înspre momentul creator, într-un circuit niciodată întrerupt. În acest circuit creatorul este mereu confruntat, încă în etapa de geneză a operei sale, cu opinia posibilă a criticii profesioniste și cu asimilarea critică probabilă a artei sale de către public. Acesta din urmă constituie elementul esențial care obiectivează ceea ce am putea numi mediul de rezonanță a creativității.

De aceeea principalele momente ale circuitului se condiționează reciproc constituindu-se ca un adevărat sistem propriu epocii și societății date. Valorificarea patrimoniului artistic este chemată să dea amplitudine și profunzime acestui flux continuu, avînd bine definite funcții în sistem. În primul rînd ea promovează *marile tradiții* naționale și universale pe care poporul le-a însușit de-a lungul timpului, integrîndu-le organic în propria sa viață socială și spirituală. De asemenea valorificarea presupune o permanentă regîndire a tradițiilor, prin ceea ce constituie *reînnoirile neîncetate* și adaptarea la noile misiuni ale vieții și artei. În fine, o importantă funcțiune pe care trebuie să o împlinească valorificarea patrimoniului este de natură *axiologică*. Ea trebuie să promoveze valorile perene ale artei, în diversele categorii ale acestora : valori estetice, social-istorice, etice, într-o armonioasă simbioză, într-o coordonare ea însăși sistemică. Ele se desprind deopotrivă din valoarea axiomatică a *bunei stări materiale și spirituale*, perspectivă supremă, de multiple dimensiuni a societății noastre socialiste contemporane.

În patrimoniul artistic un loc semnificativ are reflexia teoretică asupra fenomenului de artă. Fie că e vorba de modalitatea plină de mobilitate a criticii muzicale, fie de discipline ca folclorul, istoria muzicii, pedagogia, estetica sau bizantinologia, avem și în acest domeniu o frumoasă tradiție și realizări demne de bogăția culturii muzicale și creației de artă. Muzicologia noastră contemporană este încă datoare de a investiga cu dăruire istoria cri-

ticii de artă în ultimele 7 decenii. Căci cei 65 de ani ai vîrstei Partidului Comunist Român, cuprind numeroase pagini în care critica muzicală alături de reportajul sau interviul și împreună cu critica altor forme de expresie (teatrul, literatura, artele plastice sau gîndirea filozofică) a afirmat cu curaj principii destinate să promoveze o artă a progresului social și politic revoluționar, și cea a unui umanism militant. Sînt pagini care au apărut în publicații ca „Bluze albastre", „Reporter", „Era nouă", „Cuvîntul liber" și atîtea altele.

Valorificarea acestor dimensiuni ale patrimoniului artistic, însemnează apelul la o cunoaștere estetică și istorică menită să integreze tradiția în contemporaneitate, fundamentînd științific tot ceea ce reprezintă reînnoiri în viața muzicală. Praxis-ul creator, interpretativ și perceptiv este astfel în măsură să însușească forța dinamică a teoriei într-o sinteză proprie tuturor domeniilor vieții noastre comunitare. Este ceea ce împlinește esența unei politici culturale, proprii etapei de avînt a societății noastre socialiste contemporane.

TRADIȚII MILITANTE ALE MIȘCĂRII MUZICALE ROMÂNEȘTI

Octavian Lazăr COSMA

Aniversarea făuririi Partidului Comunist Român oferă un fericit prilej pentru evidențierea luptei pentru libertate, dreptate și afirmare socială, purtată cu intensitate crescîndă în prima parte a secolului nostru. Desfășurată pe mai multe planuri, această luptă a sedimentat glorioase tradiții militante și în mișcarea muzicală, influențînd efortul susținut al muzicienilor depus pentru dobîndirea drepturilor implicate de practicarea profesiunii lor, pentru organizarea breslei, pentru triumful cauzei lor, care era sinonimă cu opera de educare artistică a maselor largi. „Lupta pe care o ducem — se putea citi într-un document din 1931 — nu e a noastră personală, nu e o ambiție proprie unei bresle oarecare, ci e însăși procesul de cultivare muzicală a poporului român... Trebuie să se înțeleagă odată, de toată lumea, că noi, artiștii nu muncim pentru folosul nostru... ci sîntem necondiționat în slujba obștii ... Noi nu cerem alte beneficii .. decît strictul necesar : de a nu ne face inapți pentru îndeplinirea apostolatului nostru".

Cercetările muzicologice aproape deloc n-au surprins latura socio-politică a mișcării muzicale anterioare deși ponderea acesteia a fost considerabilă, etalînd o impresionantă vigoare, căci, organizați în sindicate, muzicienii și-au unit eforturile în realizarea imperativelor înscrise în programele lor de acțiune, dînd dreptul la muncă, împotrivindu-se exploatării ; inițiind congrese, concerte, editînd reviste. Totodată, acțiunile sindicatului s-au bucurat de concursul celor mai perstigioase personalități — Enescu, George Georgescu, Alessondrescu, Otescu, Cuclin etc.

Dar cum s-a cristalizat și a evoluat mișcarea socio-profesională a muzicienilor ?

Primele semne ale închegării muzicienilor pornesc de la societățile de într-ajutorare, de sprijinire a nevoiașilor, a bătrînilor și a familiilor lipsite de resursele necesare înmormîntării colegilor decedați, ca *Trompeta* (1902). S-au inițiat acte publice de protest, prin care orchestranții își manifestau nemulțumirile, încetînd să mai cînte în mijlocul unui concert sau spectacol. Acțiunile lor s-au concretizat spre stabilirea unui front organizatoric. „Constituirea artiștilor din toată țara în societate sub numele de Sindicat, se arăta în anul 1908 cînd a luat ființă *Sindicatul Artiștilor Dramatici și Lirici*, va dezmorți și sentimentele de morală și umanitate".

În *Apelul* adresat participantilor la Congresul muzicienilor din 1914 care a dus la formarea *Asociației Generale a Muzicanților Instrumentiști din România* se arăta : „Ne jertfim sănătatea și viața în folosul altora, fără ca meritele noastre să fie răsplătite. Am muncit, au curs multe sudori și am picurat multe lacrimi fierbinți...

Veniți dar, iubiți colegi să ne dăm mîna, veniți să ne închegăm ideile noastre într-o singură gîndire, căci e destul de cînd sîntem răzlețiți, rătăcind ca o turmă fără păstor"...

Terminologia, ce preia lexicul publicațiilor muncitorești de epocă, susține ideea influenței exercitată de cercurile socialiste, muzicienii formulau aceleași deziderate și revendicări ca și muncitorii, de natură să le amelioreze condițiile de trai si muncă. Presedintele *Sindicatului General Muzical*, instituit în 1919, pledează cu ardoare pentru asigurarea unor condiții fa-

vorabile membrilor pe care îi conducea : „Muzicantului, deci, ca oricărui muncitor cinstit și de merit, i se cuvine și lui îngăduința de a trăi omenește, cînd știut este că mulți se îmbogățesc cu ajutorul și pe spinarea lui, ca să nu mai vorbim de rolul lui social, distractiv și educativ".

Acest Sindicat însă nu a beneficiat de forță organizatorică spre a întreprinde demersurile necesitate de cadrul dat și nici putere de convingere pentru mobilizarea membrilor, ceea ce a dus la lîncezeală și chiar dezmembrare.

Nemulțumiți de această stare de lucruri, un grup de muzicieni se hotărăsc să intervină și procedează la reorganizarea lor în, ceea ce se va numi : *Uniunea Artiștilor Instrumentiști din România*, alegîndu-se un comitet în fruntea căruia, președinte era Petre Nițulescu, cornist, un organizator energic, devotat profesiei sale. Numai că intențiile sale nu au fost înțelese la început de către unii sindicaliști, ceea ce va conduce la demisia sa și alegerea unui comitet care, în loc să-și canalizeze preocupările spre problemele de fond, se preocupa să organizeze numai concerte. Încet, încet, sindicatul și-a pierdut autoritatea, mai ales că se dovedea ineficient față de gravele probleme ce se profilau la orizont. Tot mai frecvente erau cazurile cînd salariile erau prezumtive, antreprenorii cereau ore suplimentare, desfăceau contracte după bunul lor plac, iar concurența se accentua din partea unor muzicieni străini. Confruntați cu această situație, în 1928 Petre Nițulescu este reales președinte al *Sindicatului Artiștilor din România*, care s-a dovedit o reală forță, militînd cu dinamism pentru interesele muzicienilor. „Sindicatul este, deci, izvorul vieții noastre viitoare, o viață mai bună, desigur, căreia beneficiile materiale să-i fie asigurate cel puțin tot atît cît noi, profesioniștii muzicii, asigurăm —prin realizările noastre — ca beneficii în bilanțul moral al semenilor noștri".

O bună organizare a contribuit la pregătirea meticuloasă a fiecărui plan de luptă, cea mai vehementă bătălie dîndu-se pentru recunoașterea, astăzi, așa ceva pare de domeniul incredibilului, a însăși profesiunii de muzician instrumentist ! Apoi, s-a acționat pentru respectarea drepturilor sindicaliștilor, pentru protejarea lor în fața invaziei de muzicieni străini, ca urmare a introducerii mijloacelor mecanice de reproducere muzicală, îndeosebi în cinematografie, ceea ce a declanșat concedieri masive în rîndurile muzicienilor. Au fost precizate relațiile cu compozitorii, cu muzicanții militari, cu lăutarii. S-au organizat congrese, filiale în județe, s-au editat periodice. Cît de important a devenit acest sindicat o confirmă și faptul că în 1940 număra zece mii de membrii.

Cu toate acestea, unitatea muzicienilor nu era deplină, bunăoară, cîntăreții nu făceau parte din acest Sindicat, ei fiind încadrați împreună cu actorii în *Sindicatul Artiștilor Dramatici și Lirici*, unde interesele, problemele lor apăreau întotdeauna pe un al doilea plan.

Nu trebuie să se creadă că programele de acțiune ale organismelor socio-profesionale în care activau muzicienii se restrîngeau la necesități care-i vizau în exclusivitate. În prim plan figura și atenția acordată muzicii românești față de care se manifesta maximă solicitudine ca și educației artistice a marelui public. Deși realizările mișcării muzicale conduse de sindicate au fost evidente, totuși, marile idealuri înscrise pe steagul luptei sale și-au găsit adevărata împlinire numai după 23 August 1944, cînd partidul a organizat o amplă rețea de instituții muzicale.

Paginile de glorioasă luptă purtate cu clar viziune de către muzicieni, tradițiile militante ale predecesorilor se cuvin cunoscute și cinstite căci au contribuit nemijlocit la înălțarea edificiului impunător al artei muzicale din zilele noastre !

„CÎNTAREA ROMÂNIEI" — SCENĂ A AFIRMĂRII PUTERII CREATOARE A POPORULUI ROMÂN

Petre CODREANU

PREMISE

Festivalul Național „Cîntarea României" organizat din inițiativa secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, este cadrul de afirmare a potențialului creator al poporului ; direcțiile acestei acțiuni de mase sînt multiple (pe tărîmul artelor, științei, tehnologiei etc.). Pe plan muzical aflăm temeiuri în : a) folclorul viu și variat care se cere pe de o parte conservat și pe de alta investigat în aspectele noi, contemporane ; b) în talentul interpretativ popular, expresie spontană a sensibilității și înclinației artistice ; c) în activitatea culturală de mase sprijinită pe creația folclorică, pe de o parte, și pe cea profesională pe de altă parte ; d) în activitatea instituțiilor specializate — Uniunea compozitorilor și muzicologilor, filarmonicile, operele, orchestrele simfonice, teatrele muzicale, ansamblurile de cîntece și dansuri. Un alt temei, foarte important, găsim în dinamismul formelor și formulelor de activitate culturală, în care sînt antrenate, practic, milioane de oameni, ceea ce are drept consecință îmbogățirea vieții spirituale a țării și cizelarea gustului artistic, cu repercusiuni asupra calității vieții.

CONȚINUT

Pe tărîmul creației, Festivalul Național „Cîntarea României stimulează apariția — și valorificarea — unor lucrări de înalt nivel al elaborării, care reflectă aspecte contemporane ale vieții și muncii poporului, momente de seamă din istoria țării și a mișcării noastre revoluționare, problematica acută a lumii actuale în genere, legată îndeosebi de latura fundamentală care preocupă omenirea — asigurarea păcii pe planetă. Pentru etapa în care ne aflăm, cînd sărbătorim 65 de ani de la fondarea Partidului, centrul vital al națiunii noastre socialiste, este foarte importantă stimularea pe toate căile a apariției de lucrări în cele mai variate genuri, care prin tematică să răspundă cerințelor și exigențelor formulate în documentele de partid, iar prin factură să poată fi abordate de interpreți aflați pe toate nivelele de pregătire. Elaborarea acestora la cel mai înalt nivel nu contrazice (ci chiar implică) accesibilitatea — în sensul prizei la ascultător, cît și în cel al posibilității de preluare de către formații de amatori (evident, cînd structura și amploarea compoziției îngăduie aceasta). În aceeași ordine de idei trebuie observată preocuparea de valorificare a produselor folclorice, vechi și noi, atenția concentrîndu-se asupra autenticității limbajului și acurateței stilistice ; instructorii, recrutați dintre folcloriști cu temeinică pregătire, ca și juriile, trebuie să se constituie în filtru exigent și eficient, barînd drumul subproducțiilor cu tentă comercială, frecvente în viața de concert a genului dar nedorite în „Cîntarea României". Nivelul interpretativ rîvnit de competiție se poate asigura prin îndrumarea constantă în toate fazele, nu numai în finale sau în preajma concursurilor de clasificare. Această problemă se pune nu numai la amatori — cum s-ar crede —, ci și la profesioniști, care adesea neglijează etapele de masă, concentrîndu-și eforturile în manifestările „cu miză", care conduc la obținerea de locuri fruntașe.

DESFĂȘURARE

Prin structura sa, Festivalul Național „Cîntarea României" cuprinde, practic, întregul potențial de creație și expresie artistică a poporului .Scopul în care a fost instituit vizează tocmai valorificarea uriașului rezervor de idei și forme care există sau se ivesc în sînul mediilor preocupate de formele artei muzicale. Structura combinată, în rețea pentru etapele de același grad și în piramidă pentru etapele succesive (aceasta și cu funcție selectivă), permite îndeplinirea țelului acestei manifestări, conferindu-i totodată amploare și profunzime. După cum s-a subliniat în numeroase ocazii, se urmărește o eficiență la nivel de masă, ceea ce impune concentrarea atenției asupra fazelor corespunzătoare, funcția selectivă, competitivă fiind un corolar și nu o premisă. Or, tocmai în această direcție se observă alunecarea de la sensurile și scopurile inițiale, care vizează antrenarea potențialului amintit în activități utile și generoase, nu pe drumul colecționării (neapărat) de trofee. De fapt, trebuie urmărită cumpăna între cele două funcții — educativă și competitivă. Ambiția se poate converti, prin muncă și talent, în eficiență, tradusă în dinamismul, adîncimea și diversitatea vieții muzicale profesioniste și amatoare. Aprecierea meritelor interpreților, formațiilor sau instituțiilor ar trebui făcută mai nuanțat, nu exclusiv pe baza locurilor obținute în etapele superioare

(îndeosebi în cea republicană). De altfel, regulamentul precizează că trebuie să se țină seama de activitatea în faza de masă, de numărul manifestărilor, al auditorilor, de noutatea și originalitatea repertoriilor, firește de calitatea interpretativă ș.c.l. Am atins astfel un punct de importanță vitală : nu activitatea în sine a celor dedicați muzicii este importantă, cît efectul acesteia asupra publicului, contribuția la sensibilizarea lui la fenomenul muzical, lărgirea orizontului de cunoaștere astfel încît să se poată ajunge la treapta (ideală, credem) în care publicul să nu reprezinte doar un start, mai subțire sau mai dens.

EFECTE

Efectele oricărei activități sînt în funcție de punctele de pornire și ideile directoare ale acesteia, de modalitățile de desfășurare și de deschiderea aprehensivă a destinatarului. „Cîntarea României" a contribuit ca viața muzicală, profesionistă și amatoare, să aibă aspectul unui sistem, să includă și să valorifice spontanul în demers al conștiinței. Totodată, investigația în cîmpul valorilor create și interpretative a căpătat un sens social mai clar, ținînd de calitatea vieții nu numai în plan spiritual, ci și, prin reflex și integrare, în cel al vieții în general. Prezența de excepție în „Cîntarea României" conferă autoritate și prestigiu, recunoaștere și prețuire, jucînd un rol axiologic neîndoielnic. Nu trebuie însă — am afirmat-o și mai înainte — să se ia în considerație și să se vizeze exclusiv clasificările și în funcție de acestea să se distribuie aprecieri sau înlesniri, ci să se aibă în vedere consecințele activității în ansamblu. Este posibil ca o orchestră simfonică sau o echipă de dansuri de amatori să nu reziste comparației cu altele pe plan republican, dar ele să reprezinte, la nivel județean să zicem, un factor cultural de primă importanță, cu efecte dintre cele mai pozitive în viața spirituală a localității sau zonei respective. Un astfel de mod de a privi și de a înțelege lucrurile ni se pare mult mai în spiritul care a generat Festivalul decît „vînarea" și colecționarea de diplome și medalii.

CONCLUZII

Festivalul Național „Cîntarea României", după 5 ediții, se impune drept cadrul prin care se valorifică tezaurul de gîndire, simțire și expresie al poporului. Caracterul său de masă contribuie la omogenizarea idealurilor estetice către nivelurile superioare ale înțelegerii rosturilor artei și culturii. El contribuie în mod nemijlocit la afirmarea potențialului creator al poporului român, constituind, totodată, o modalitate proprie, originală de animație culturală, neîntîlnită în practica altor colectivități. Prin toate acestea, Festivalul Național „Cîntarea României" își merită din plin atît de substanțiala și poetica sa denumire, mărturisind trăsăturile și vocația unui popor al muncii, binelui și frumosului.

CÎNTECUL MUNCITORESC — EXPRESIE A CONSECVENTEI NĂZUINȚE SPRE PROGRES A POPORULUI ROMÂN

Eugenia CERNEA

Făurirea Partidului Comunist Român în mai 1921 s-a săvîrșit ca o încununare firească a unui întreg șir de acțiuni ale mișcării muncitorești din România, a consolidării ideologiei sale socialiste.

Ca parte a societății vital interesată în progresul social și național, muncitorimea română s-a manifestat de la începuturile sale ca participantă înflăcărată la toate evenimentele și luptele desfășurate pe pămîntul țării pentru mai binele obștesc.

Către mijlocul veacului trecut, încep să prindă viață asociațiile muncitorești de breaslă, avînd ca obiective ajutorul reciproc și instruirea profesională a muncitorilor. Păstrînd vechile tradiții, breslele se străduiau să posede embleme, steaguri și imnuri proprii. Dintre acestea din urmă, ni s-au păstrat *Imnul minierilor*, creație anonimă, *Hora lucrătorilor constructori*, cu versuri de N. V. Scurtescu și muzica de Al. Flechtenmacher, amintită în presa bucureșteană la 1875.

Organizație de breaslă cu vechi tradiții — *Asociația lucrătorilor tipografi* din București capătă o structură temeinică în 1857, fondatorul și președintele ei fiind C. A. Rosetti. Între membri comitetului de conducere, îl aflăm pe entuziastul culegător-tipograf, scriitorul și folcloristul Petre Ispirescu.

Aceeași asociație a tipografilor, denumită de la un moment dat *Societatea „Gutenberg"*, reorganizată pe profil sindical, în exclusivitate din lucrători și prezidată de Al. Ionescu, membru al conducerii P.S.D.M.R., desfășoară, începînd din dec. 1898, o grevă de durată. Întrunindu-se zilnic la *Clubul muncitoresc*, adaugă, prin pana poetului C. Z. Buzdugan, *rilor*, greviștii intonează cîntece socialiste, cărora li *Marselieza grevei generale a lucrătorilor tipografi.*

Unul dintre cele mai vechi cîntece socialiste din țara noastră a fost *Cîntecul de 1 Mai*, cu versurile : *Azi e zi de sărbătoare / Pentru lumea muncitoare.* El se cînta îndeosebi la serbările cîmpenești, ce aveau loc după demonstrație, păstrîndu-se astfel și tradiția armindenului.

În *manuscrisul Goiceanu* de la 1888, citat de Gh. Ciobanu, se află cea de a doua parte a acestei melodii, cu textul *Marșului de la 1848* al lui Ion Catina. În volumul său, Mircea Ștefănescu, citîndu-l pe G. Cocora, dă o variantă culeasă pe la 1898, în care marșul lui Catina se desfășoară pe întreaga melodie. Cu un text de maial, găsim melodia la A. Pann. Rezultă că marșul lui I. Catina, bine cunoscut în epocă, a căpătat un text de maial, care putea fi ușor înlocuit cu cel original, în împrejurări favorabile. Cum tipografia lui A. Pann funcționa în București de la 1844, este foarte posibil ca posesorul ei să nu fi fost străin de metamorfoza *Marșului de la 1848*. Astfel, circulînd ca un cîntec de mai, în ultimul deceniu al secolului trecut, el și-a reluat menirea sa revoluționară, de data aceasta în mediul socialiștilor.

Cu intensificarea activității P.S.D.M.R., creat în 1893, imnurile de breaslă, cîntecele festive de 1 Mai, fac loc tot mai mult cîntecelor socialiste de luptă, ca *Steagul roșu, Proletari înainte, Marș socialist*, cărora li se adaugă în deceniul următor *Sub steagul roș*, text de I. Pîrlea, *Gornistul*, cu versurile lui C. C. Petrescu și altele. Mesajul lor concret, direct, fierbinte, avea să răsune nu odată din rîndurile demonstranților aflați față în față cu forțele represive trimise împotriva lor.

Anii 1916, 1918, 1920 sînt ani ai confruntărilor de clasă, ani în care lupta proletariatului pentru drepturile sale este reprimată sîngeros. Cîntecul epic de factură urbană, *La 13 decembrie*, cu versurile sale reprezintă ecoul dureros al acelor ani. Astfel voia stăpînirea burgheză să oprească în loc carul istoriei, dar a obținut contrariul ; jerfele grele au radicalizat proletariatul român, l-a situat tot mai mult de partea forțelor de stînga.

Luînd ca temei principiul adoptat de socialismul internațional, acela al dreptului de autodeterminare a națiunilor, românii din teritoriile subjugate și-au văzut realizabil visul de veacuri și și-au manifestat voința de a se uni cu România. Cei 150 de delegați socialiști și 10.000 de muncitori din centrele industriale ardelene, au venit la Alba Iulia cu steaguri roșii pe care fluturau panglici tricolore și cîntînd — firește — cîntece socialiste și patriotice.

Făurit în mai 1921, prin votul delegaților de pe ambele versante ale Carpaților, P.C.R. s-a manifestat ca legitim continuator al celor mai înalte tradiții de luptă revoluționară ale poporului nostru.

Cîntecul revoluționar al celor peste două decenii de luptă eroică a muncitorimii conduse de partid a întruchipat un crez, o chemare la luptă neprecupețită pentru cauza proletară. *Pentru dreptate noi luptăm, / Pe-ai noștri frați să-i dezrobim / Și nu ne pasă dacă drumul / Cu-al nostru sînge îl stropim*, se spunea într-un cîntec al tineretului comunist. El corespundea unui adevăr lăuntric, unei convingeri proprii. *Regi, împărați vom mătura / O lume nouă vom dura* și aceasta a devenit o realitate istorică pe o însemnată parte a globului.

Uneori, în focul luptelor, cu aceeași pană se scriau și manifestele și cuvintele înflăcărate ale cîntecelor. În februarie 1933, cînd sirena Griviței răscolea cartierele muncitorești, cînd proletariatul bucureștean răspundea chemării manifestelor la solidarizare cu greviștii, se înfiripau și versurile cîntecului ceferist : *Din străzi, cocioabe și uzine / În valuri muncitorii vin / Și peste zidul viu de arme și soldați / Ne-ntindem mîna frați cu frați.* Era imaginea vie, tulburătoare, de la porțile Griviței, în pragul jertfei ei neuitate de sînge.

Închisorile și lagărele în care au fost aruncați luptătorii comuniști și antifasciști n-au putut înfrînge credința în justețea și victoria inevitabilă a socialismului. *Căci soarele nu poți să-l stingi nici în sînge / Dreptatea nu piere niciînd / Un trup sau un creier poți rupe, poți frînge / Dar nu poți distruge un gînd.* Așa sunau versurile în *Legenda Doftanei*. Cîntecele revoluționare aveau să povestească peste ani noilor generații despre luptele eroice, pline de jertfe, duse de unii dintre cei mai devotați luptători pentru drepturile poporului.

P.C.R. a dus o luptă consecventă împotriva ideologiei fasciste și a antrenării țării de către Germania în război. Hotărîrea cu care tineretul comunist și antifascist s-a înrolat în această luptă, care a culminat cu demonstrația de *la 1 Mai 1939*, se reflectă în multe dintre cîntecele acelei perioade. *Fascismul duce tineretul la război, / Dar tineretul vrea să scape de nevoi /. Nu vrem să fim carne de tun / Noi ne-am ales al nostru drum, / E drumul luptei pentru-un trai mai bun.*

Participarea armatelor române împotriva Germaniei hitleriste a fost consemnată nu numai de istorie, ci și de modestele cîntece populare. *Lăsai satul, lăsai vatra / Și mă duc să lupt la Tatra ; / Tatra Mică, Tatra Mare / Multe vîrfuri nalte are. / Badea ici, badea colea, / Pe dușman mi-l fugărea, / De nu se mai întorcea.*

Eliberate pentru totdeauna de exploatarea capitalistă, masele muncitoare au creat, de-a lungul celor peste patru decenii, nenumărate cîntece în care și-au exprimat bucuria de a munci pentru înflorirea patriei socialiste, încrederea și recunoștința față de partid, față de conducătorul iubit, așa cum o spune un cîntec din Sălaj : *Mulțumesc Partid părinte / Că nu știu alte cuvinte / Scrisu-le-am cu sufletul / Și le port cu cîntecul.*

BIBLIOGRAFIE

— *C. Cușnir-Mihailovici, F. Dragne, Gh. Unc*, Mișcarea muncitorească din România. Făurirea Partidului Comunist Român. *Ed. politică, Buc., 1982.*
— 80 de ani de la crearea partidului politic al clasei muncitoare din România. Documente. *Ed. politică, Buc., 1974.*
— Documente din istoria mișcării muncitorești din România 1812—1892, *Ed. politică, 1969, 1971, 1973.*
— *Gh. Ciobanu*, Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848 „*Muzica*", *7, 1973.*
— *E. Cernea, T. Pintean*, Spre lumină — Culegere de cîntece revoluționare, *Ed. muzicală, Buc., 1964.*
— *M. Ștefănescu*, Cîntecul revoluționar și patriotic românesc, *Ed. muzicală, Buc., 1984.*
— Cîntece muncitorești revoluționare, *ediție îngrijită de M. Socor și D. Deșliu, editată de Institutul de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.C.R., Ed. tineretului, 1957.*
— *Arhiva de folclor a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice.*

VALENȚE PATRIOTICE ALE EDUCAȚIEI ESTETICE PRIN MUZICĂ

Vasile DONOSE

Valoarea educativă a muzicii rezidă în inefabila ei încărcătură ideatică și emoțională și depinde de măsura în care lumina din mintea și din sufletul compozitorului își găsește o reflectare adecvată în opera sa, nimbînd fantastic comorile de suflet și capacitățile de gîndire și acțiune ale oamenilor.

Plecăm de la ideea că muzica românească de azi este o realitate spirituală foarte complexă și că, orice comentariu în legătură cu ea trebuie să țină seama de elementele ei componente, de faptul că, în miezul ei, sînt închise nestematele cugetării și sensibilității multor generații de compozitori, martori neprețuiți ai acestor ani de adînci frămîntări și transformări revoluționare și că, în consecință, o analiză a ei nu se poate mărgini la expuneri anecdotice și nici la aglomerări statistice mai mult sau mai puțin semnificative. Mocnesc în spiritul acestei muzici sensuri adînci prin care se încheagă imaginea armonioasă și luminoasă a unui popor plămădit de milenii în spațiul carpato-danubiano-pontic, înțelepciunea și calmul lui, extraordinara lui voință de a trăi în demnitate, libertate și pace.

Rememorarea, în datele și rezultatele lui esențiale, a drumului parcurs de muzica românească în anii construcției socialiste este revelatoare tocmai pentru capacitatea demonstrată a acestei arte de a fi, într-un fel seismograf al epocii, un amplu document psihologic și moral prin care viitorimea va lua act de incandescența unui timp de continuă definire în sensul celor mai nobile idealuri sociale și umane. Trecerea anilor, cristalizarea rezultatelor, clarificarea evenimentelor, și toate celelalte procese de simplificare și esențializare istorică, vor ușura, desigur, foarte mult sarcina cercetătorilor, dar prin ceea ce ne oferă azi, ca fapt de profundă semnificație și valoare educativă, muzica României socialiste, aduce în prim plan modelul unui front componistic cuprinzător, profund, responsabil, dăruit, trup și suflet, societății țării, istoriei ei. Sînt virtuți prin care cei ce au făcut să răsune în conștiința estetică a lumii talentul muzical deosebit de viguros al poporului român, cei ce au făcut ca peste 2000 de ani de istorie a acestui neam de la strămoșii Burebista și Decebal, la valorile și semnificațiile epocii Nicolae Ceaușescu, să capete aura și dimensiunile unei impresionante epopei muzicale, au dobîndit statutul de artiști și oameni politici deopotrivă, iar operele lor, de la cîntecul cel mai simplu și pînă la ample lucrări simfonice, vocal-simfonice, concertante, camerale și muzical-dramatice, au devenit o convingătoare sinteză culturală a epocii.

Nu este nici-o exagerare în cele afirmate mai sus. „Faptul că gîndirea noastră subiectivă și lumea obiectivă sînt supuse acelorași legi și că pînă la urmă — după cum observa Engels în „Dialectica naturii" — ele nu se pot contrazice în rezultatele lor..." probează, din punct de vedere teoretic, dialogul fertil al muzicii cu lumea, ca modalitate de comunicare interumană de natură strict logică și gnoseologică. Adevărul muzicii nu poate fi decît adevărul care trăiește, iar în adevărul care trăiește există o unitate spațio-temporală desăvîrșită. „Aud buciumul — remarca Mihail Sadoveanu — și nu știu dacă sunetul lui vine din vechime sau dacă exprimă nemărginitele spații ce mă împresoară". Cuvîntul scris sau vorbit nu poate reflecta decît parțial adevărul trăit. Și aceasta numai în măsura în care, priorități existențiale nu-i modifică întrutotul conținutul semantic prin determinări de ordin contextual. Lumina muzicii vine din interior ca expresie a unei dispoziții morale și sufletești prin care, între compozitor și lume se realizează un circuit osmotic de substanță umană. A visa echivalează, în muzică, atributul gîndirii, al acțiunii imaginative dar riguros constructive, în raport cu idealul purității, armoniei și dragostei. Muzica se manifestă — asemenea, în parte, și poeziei, ca o necesitate de întoarcere spre originar în vederea reunificării ființei cu ea însăși ; o unificare al cărei punct de echilibru se află în impactul dintre reprezentarea lumii ca realitate și imaginea lumii ca virtualitate, ca devenire în sensul inexorabil al vieții. Acest adevăr este atît de profund încît încercările de cuprindere a lui în forme ale cuvîntului au condus, ori de cîte ori asemenea încercări au avut loc, la descrierea doar a sensului lui exterior. Metafora globală a muzicii reprezintă fuziunea perfectă a diversităților în prototip iar revelația pe care această fuziune o determină, îi definește mesajul. Nu este vorba, desigur, de un mesaj descriptiv sau descris cum întîlnim în muzicile cu text sau cu program, ci de unul integrator, absorbant și simultan, simultaneitatea fiind una dintre caracteristicile de bază ale percepției muzicale. Conflictele sesizabile în dialectica constituirilor și dezvoltărilor muzicale se rezolvă prin asimilarea particularului în structura de fond a limbajului — invers nefiind posibil, și de asemenea prin trecerea substanței relative în intraductibila esență, a comunicării. Este vorba aici, de ideea potrivit

căreia comunicarea în muzică antrenează de regulă numai sensul ei estetic, excepție făcînd modul specific de comunicare în cazul muzicilor cu text, caz în care avem de a face și cu o comunicare în sens practic. Pe plan psihic însă, în ambele cazuri, muzica realizează un fel de metabolism al părții cu întregul, un metabolism inerent nevoii de identitate a ființei umane.

Romantică, în esența mesajului ei, muzica românească a acestor ani se distinge tocmai prin calitatea ei de martor nu numai al timpului pe care îl reflectă, aspect la care m-am referit la începutul acestor gînduri, dar și, poate în primul rînd, al identității etnice, naționale a poporului român, al originalității, forței și bogăției tradițiilor lui culturale, al continuității și vigurozității spiritului său creator. Prin cele mai reprezentative lucrări care o compun, muzica românească de azi, indică o largă deschidere stilistică și de personalități creatoare pe fondul unității de gînd și faptă și sub semnul umanismului socialist, al patriotismului și angajării revoluționare în lupta pentru triumful socialismului și comunismului. Ea nu este — cum nici o artă, cu adevărat umană nu poate fi —, o însumare mai mult sau mai puțin coerentă de producții spirituale *ci* o realitate spirituală dinamică precum societatea românească însăși.

Cunoașterea și aprofundarea valorilor acestei muzici reprezintă, în momentul de față, surse inepuizabile de educație estetică și patriotică în consensul întregii activități politico-educative și cultural artistice promovate de Partidul Comunist Român, a cărui a 65-a aniversare o cinstim astăzi. Dacă istoricește „abia muzica trezește simțul muzical al omului" — cum spunea Marx, putem conchide cu toată convingerea că frecventarea valorilor muzicii românești reprezintă nu numai premize sigure pentru o bună educație cetățenească, patriotică și revoluționară, dar și calea optimă de „trezire" și dezvoltare a incomparabilului simț muzical cu care este înzestrat poporul român.

MELOSUL POPULAR, IZVOR PERMANENT AL CREAȚIEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Vasile SPĂTĂRELU

Fenomenul de permanentă evoluție și dezvoltare a limbajului muzical a provocat în toate timpurile dezbateri teoretice sau controverse dintre cele mai aprinse. Discuțiile de ordin estetic privitoare la limbaj sau mijloacele de expresie artistică au devenit în secolul nostru prilej de dispute violente împărțind oamenii de artă și o parte a publicului în grupuri cu preferințe și gusturi opuse, exprimate adesea tăios. Cu toată opoziția unora sau altora, avînd în vedere atît spiritele conservatoare cît și reaua credință, a triumfat mereu năzuința onestă a artistului, care pune mijloacele de expresie, chiar și cele mai puțin obișnuite, în slujba exprimării unor emoții artistice sincere, autentice. Cîteva exemple : pictura este, pe de o parte, o artă care reprezintă stările sufletești, emoțiile, prin folosirea unor culori și forme ce propun o filtrare, o sublimare a contururilor realității, printr-o conștientă reducere la esențial a modelelor sau la disocierea unor contururi și recompunerea lor la noi sinteze, iar pe de altă parte, tot aceleași culori și forme, prin asociații noi, neobișnuite, pot aduce în noi nu o dată soluții neașteptate. Se cunoaște foarte bine că pictura lui Țuculescu reprezintă o sinteză, o recompunere a culorilor și ornamentelor de pe covoarele și scoarțele oltenești. Același spirit de sinteză caracterizează și opera lui Brâncuși, care operează din plin cu procedeul simplificării formelor și volumelor, operă în bună parte de sorginte folclorică. Aceste exemple reclamă asociații și oferă în același timp prilej de meditație asupra muzicii, a limbajului și posibilităților sale de înnoire pe baza, după cum afirmă compozitorul V. Herman, „resintetizării unor elemente din folclor".

În ultimul timp se pare că a dobîndit o pondere tot mai ridicată ideea de „soluție românească", privind problema dezvoltării muzicii pe temeiurile unui conținut și ale unui stil esențial autohton.

Desigur, o soluție românească o reprezintă deja opera marelui Enescu. În zilele noastre se pune însă problema ridicării elementelor melosului popular la o valoare superioară, tocmai prin procedeul resintetizării lor efectuate în sensul celor arătate mai sus.

În fondul de aur al melosului original, în relația profundă cu spiritualitatea poporului din care fac parte, compozitorii români contemporani află izvorul viu și generos al afirmării artistice proprii. Tendințele spre însușirea spațiilor abstracte ale muzicii, spre dimensionarea microstructurilor sonore se adaugă astăzi acelora, proprii școlii noastre de creație, de valorificare mereu nouă a virtuților folclorului nostru, de revigorare a muzicii în spiritul celor mai cutezătoare direcții înnoitoare. Tehnica modernă de cercetare și reelaborare,

modalitățile heterofoniei, principiile aleatorismului, formele „deschise" sau calculatorul electronic sînt metode cu aplicabilitate directă asupra melosului național, metode folosite cu o mare eficiență de compozitorii noștri în elaborarea creațiilor proprii. Realizarea conceptului de muzică modernă este atestat de bogăția și elocvența conținutului de idei, prin ineditul și ingeniozitatea formei, prin identificarea operei de artă cu viața și năzuințele contemporanilor care durează o înaltă civilizație materială și spirituală pe pămîntul românesc. Este un fapt incontestabil că muzicianul de azi este exponentul unei arte înnoitoare care transformă conștiința publicului și nu i se subsumează. O legătură profundă se stabilește în cazul valorilor autentice între mijloacele de expresie și mesaj în sensul concordanței dintre conținut și formă, dintre idee și elaborarea artistică.

Ceea ce reliefează tradiția muzicii românești, populare sau culte deopotrivă, este faptul că poporul român și-a structurat întotdeauna viața și creația artistică pe solide principii morale, pe o deplină forță a vieții, pe simțul măsurii. Toate marile momente ale evoluției artei, ale originalității creatoare a spiritului uman, au fost expresia unor momente de seamă din viața socială, a universului sufletesc al oamenilor epocilor respective, cu acele componente etice și estetice ce i-au definit perioadele de avînt social și cultural. În lumina criteriului valorii etico-morale, politice și estetice o astfel de moștenire reprezintă conștiința de sine a societății în devenirea ei perpetuă. În spiritul acestor idei și experiențe, compozitorii României socialiste realizează, în cele mai de seamă opere ale lor, o consonanță perfectă cu adevărurile fundamentale ale vieții din trecut și de azi a poporului român.

Complexitatea aspectelor vieții contemporane reclamă din partea compozitorilor noștri o maximă competență profesională, o informație cît mai completă, iar utilizarea datelor primare din folclor va trebui efectuată conform acestor cerințe. Cred că în acest context e bine să amintim vizionarele cuvinte ale lui George Enescu :

„Muzica românească să fie cît mai aproape de izvorul ei firesc . . . Folclorul, ca motiv de inspirație, da ; tratarea însă trebuie să fie originală . . . cred cu toată puterea în viitorul muzicii românești".

DIALOGUL CU AUDITORIUL — ASPECT FUNDAMENTAL AL VIEȚII MUZICALE CONTEMPORANE

Iosif SAVA

În zilele aniversării a 65 de ani de existență a Partidului, trebuie indiscutabil, să semnalăm printre elementele ce definesc cultura muzicală românească — deschiderile de orizont, puterile modelatoare pe care le-a adus statuarea dialogului cu masele de auditori, în cadrul general al Festivalului Național „Cîntarea României, drept una din coordonatele vieții muzicale românești.

O școală componistică cu forțe de iradiere în universalitate, un lot de interpreți din cele mai diferite generații cu largă rezonanță internațională, un cîmp de desfășurare muzicologică care printre multe alte realizări a reușit să contureze o imagine pregnantă a cîtorva secole de muzică românească, o viață artistică efervescentă, desfășurată pe o hartă continuu îmbogățită prin pasionante inițiative organizatorice și intelectual — educative datorate unor entuziaști ai muncii educative, o falangă de pedagogi care s-au dovedit capabili să continue eforturile unor mari înaintași, au găsit în dialogul cu auditorii suprem teren de verificare a eficienței, de experimentare a unor noi căi educative, de lansare a unor noi modalități de comunicare.

Dialogul muzică-public este realizat prin toată suita manifestărilor simfonice, lirice, camerale și mijloacele lor adiacente ce merg de la conferințele premergătoare și programele de sală la cronica postconcertistică.

Dialogul este realizat prin 3 posturi de Radio care oferă publicului cotidian 27 de ore de muzică de toate genurile și foarte multe emisiuni însoțite de comentarii, inițieri, date informative.

Dialogul este realizat prin manifestări cu formulări specific educativ-estetice de la concertele-dezbatere și ciclurile de concerte-lecții de diferite tipuri.

Dialogul este realizat prin manifestări ce cultivă interdisciplinaritatea.

Dialogul este realizat în procesul de învățămînt muzical în școala de cultură generală, în activitățile muzicale ale caselor de cultură, căminelor culturale, bibliotecilor publice.

Suprema formă a dialogului rămîne asocierea, în procesul prezentării muzicii a cuvîntului lămuritor, luminător dornic să deschidă perspective asupra infinității de sensuri ale muzicii, cuvîntul unui comentator de știință și farmec capabil să înfrîngă lipsa de răbdare, interes și bunăvoință specifică unui auditor contemporan, cuvîntul cu har prin care mesajul muzical poate dobîndi substanțialitate și eficiență, cuvîntul capabil să aducă lumină dătătoare de direcție, de înțelegere și sensibilitate.

Mobilurile fundamentale ale dialogului — promovarea creației românești în țară și lume, impunerea și apărarea talentelor interpretative românești, formarea conștiinței estetice a publicului consumator de artă, educația tinerei generații, informarea asupra vieții artistice naționale și internaționale.

Fenomen complex și adînc semnificativ pentru dimensiunea artei contemporane românești, dialogul — principiile, obiectivele și formele dialogului, — merită analize speciale și din mulțimea problemelor ce merită a fi dezbătute mi-aș permite de astădată să atrag atenția asupra unor detalii de organizare și îndrumare spre care trebuie îndreptată cred, la ora actuală, atenția noastră pentru a putea ridica activitatea și în acest plan la nivelul comandamentelor relevate de documentele programatice ce diriguiesc viața noastră artistică.

Formulele concertistico-educative de la concerte lecții la concerte dezbateri născute în 4 decenii de vastă activitate educativă, (manifestări care au debutat sub reflectorul unor oameni de cultură de talia lui Vianu sau I. Marin Sadoveanu), formule ce corespund adînc imperativelor educative ale vieții muzicale românești au intrat într-un proces de ineficientizare. Concertele educative pentru elevi, studenți rămîn de multe ori în București și alte centre artistice ale țării, în subsidiarul agendelor instituțiilor muzicale, lipsite de sistematică, de concept pedagogic mărginindu-se deobicei să repete piesele din repertoriul curent. Urmărind mai mult îndeplinirea unor sarcini de plan decît țeluri instructive ele pierd de multe ori obiectivele strategice de lungă durată în procesul educației muzicale. În același timp, concertele-dezbatere, strălucită inițiativă din ultimul deceniu a Radioteleviziunii, tip concertistic care a avut merite excepționale în prezentarea și dezbaterea noii muzici românești într-un dialog direct al creatorilor și interpreților cu publicul, formule concertistice de mare putere educativă cu un rol determinant în viața culturală a țării a celor mai noi creații naționale, în studiul impactului acestor opusuri cu conștiința artistică a auditorilor, au dispărut din agendele Capitalei iar încercarea de revitalizare de acum cîteva luni a eșuat într-o manifestare în care investițiile au fost anulate de extremismul programelor (ce vehiculau o unică culoare componistică) și din lipsa de forță a coordonatorului de a lega ideatic manifestarea, de a problematiza.

Scăderea densității unor formule concertistico-educative încercate de decenii se datoresc, în unele cazuri, cedării profesionalității în fața diletantismului. Cu spiritul acaparator propriu neîmplinițiilor într-o specialitate, oameni fără știință și chemare recrutați de obicei din exaltații zonelor teatrului muzical, beneficiind de sprijinul unor organizatori fără criterii axiologice, diletanții preiau uneori activitățile unor instituții muzicale în cel mai sensibil și mai important teritoriu al dialogului cu masa publicului — cel al popularizării — teritoriu menit să dea criterii estetice, teritoriu menit să demonstreze că în procesul pătrunderii artelor sonore în mase nu trebuie să pierdem muzica în oceanul literaturii sau altor arte ci să insistăm înainte de toate asupra autonomiei și magnificenței artei muzicale.

Sprijinit de inerție sau de un concept organizatoric ce încearcă să periferizeze activitatea muzicală, asaltul spiritului dilitantesc cere la ora actuală baraj, cere (în lumina imperativelor ideologice, estetice) îndreptarea spre fronturile popularizării muzicii a unor profesioniști de marcă, singurii capabili să realizeze dialogul muzică-public.

În aceeași direcție aș semnala implicațiile pe care le au asupra dialogului schimbările ce au avut loc în ultimul timp în rîndurile mînuitorilor condeiului critic. Trecerea în rezervă a unor profesioniști de cotă, reducerea interesului unor redactori culturali pentru folosirea intensivă a spațiilor muzicale, lansarea în cîmpul criticii a unor noi contingente de critici, uneori fără experiență profesională și fără solide baze moral-ideologice, a dus la creșterea gradului de subiectivism, extremism estetic, exagerări de tot felul, compromisuri care normal, disturbă dialogul cu publicul în cea mai fierbinte și tradițional eficientă zonă a activităților ce marchează dialogul cu publicul.

În sfîrșit, aș menționa locul cărții, drept una din coloanele vertebrale ale dialogului cu publicul. Succesele de marcă dobîndite în planul bizantinologiei, istoriografiei trebuie dublate la ora actuală — tocmai pentru a crește locul cărții în dialogul cu publicul — cu lucrări de amplitudine și putere expresivă în planul reliefării marilor personalități ale culturii românești (în special al tot mai uitaților creatori din perioada antebelică), în domeniul prezentării și analizei creației naționale și universale contemporane și în special a cărților dedicate informării lexicografice, istorice, stilistice, estetice *pe înțelesul maselor de iubitori de artă.*

Cartea muzicală mi se pare la ora actuală bastionul hotărîtor în procesul educației muzicale, al dialogului cu publicul. Biruințele mari dobîndite în ultimul timp în această direcție ne arată că avem posibilități să ne ridicăm la nivelul cărților de popularizare, de dialog pe care le oferă specialiștii în plastică, literatură, cinematografie.

Ani în șir ne-am desfășurat activitatea muzicală urmărind înaripantul îndemn — „Soarta muzicii în școală se hotărăște." Este momentul în care parafrazîndu-l pe Kiriac trebuie să înțelegem că viitorul muzicii noastre rezidă în calitatea, intensitatea, valoarea dialogului muzicii românești cu masa auditorilor săi, în modul în care vom izbuti să-l transformăm prin acest dialog pe *solitarul* audient din sala de concert sau din fața radioului și magnetofonului, într-un iubitor de artă *solidar* cu marile împliniri și perspective ale artei muzicale românești.

LEGĂTURA MUZICII CU MASELE, DIMENSIUNE A VIEȚII NOASTRE ARTISTICE

CSIKY Boldizsár

În mărețul proces de desăvîrșire a orizontului nostru cultural-artistic, în timpul făuririi unității depline în jurul partidului, epocă, în care această unitate exprimă coordonatele existenței și esența mioritică a unui popor întreg, rolul și menirea artei și în mod specific a artei muzicale se conturează într-un mod din ce în ce mai hotărît, efectiv și creator. Condiția firească a îndeplinirii acestei vocații în formarea și educarea omului nou este o permanentă legătură cu masele cele mai largi, un dialog permanent cu oamenii muncii, proces, care acționează în mod dialectic în ambele direcții : creatorul, artistul dobîndește confirmarea artei sale în rezonanțele ce vibrează în sufletul poporului, pe de altă parte, marele beneficiar al mesajului muzical îmbogățește orizontul său de om modern, crește sensibilitatea și aspirația în cunoașterea lumii, prin arta asimilată împlinește o condiție înaltă umană. Legătura cu masele a artistului — deși artistul contemporan al societății române este chemat mai mult ca oricînd să răspundă unei misiuni superioare social-politice și militant-educative — este o caracteristică istorică și în creația muzicală, marile personalități ale muzicii autohtone au reflectat întotdeauna evenimentele mari istorice, aspirațiile, protestele și bucuriile, transformările politico-sociale, — mă gîndesc aici la contribuția muzicală în perioada Revoluției de la 1848, în epoca înfăptuirii Unirii, Războiului de Independență, — evenimente-simbol ale istoriei poporului, marcate la rîndul lor prin apariția unor creații înălțătoare, care vibrează în conștiința maselor largi, cu un aport esențial în reușita luptei milenare a poporului român pentru independență și existență suverană. Această tradiție renaște azi în opera muzicienilor români, creație, care dorește să fie demnă propriilor sale tradiții. Această artă, generată de sentimente nobile, are capacitatea specifică de influențare a conștiinței, a caracterului uman, reflectînd cu un limbaj muzical național dar cu rezonanțe universale momentele cardinale ale dezvoltării sociale, prin imagini mărețe ale desăvîrșirii calității patriotic-umaniste, trăgîndu-și seva din izvorul curat ce izbucnește din sufletul maselor. Atunci cînd partidul indică creatorilor în arte drumul cel mai direct către acest izvor, nu face decît să continue un proces firesc al istoriei, ce obligă artistul tuturor timpurilor să reflecte contemporaneitatea sa, împrumutînd forța sa pentru creație din energiile imense spirituale ale poporului său. Și cu cît mai mare este talentul și formatul său de artist, cu atît mai mare este și datoria lui de a se confunda cu problemele de bază ale epocii sale, de a depune mărturii cu devotament despre condiția umană a societății sale, de a se oferi prin spiritul și geniul său ca purtător de făclie în înfăptuirea ideilor, la formarea cărora a contribuit.

În relația muzicii cu masele, cadrul cel mai ideal și complex este Festivalul Național „Cîntarea României". Inaugurat în anul 1976, festivalul s-a impus în ansamblul vieții sociale, politice, culturale, ca un factor esențial de înțelegere a dimensiunii participării milioanelor de oameni la crearea culturii socialiste. Caracterul de masă al festivalului inaugurează o scenă imensă a forței creatoare a poporului și oferă din plin apa cristalină a izvorului curat al inspirației pentru toate domeniile artei și culturii. În acest festival se înfăptuiesc racordurile între mase și artist, exprimate cel mai elocvent prin cuvintele secretarului general al partidului : „Sursa de inspirație să fie izvorul viu al muncii, al vieții poporului nostru, nu ulcioarele, chiar aurite, care pot deforma realitățile. A sorbi apă, nu din ulcioare, ci din izvoarele limpezi, dătătoare de viață, constituie — și va constitui întotdeauna — singura sursă adevărată de inspirație pentru toți creatorii patriei noastre, care doresc să scrie pentru popor, să trăiască împreună cu poporul."

Reprezentînd meleagurile mureșene la acest simpozion, pot afirma că acele rezultate frumoase pe care le-am realizat s-au născut și au fost condiționate în existența lor de acea legătură cu masele, care a fost și este evidentă în creațiile din această parte a țării, indiferent de limba muzicală maternă, în care au fost concepute. Faptul că aceste opere muzicale au putut fi cunoscute de întreaga țară, că drumul lor spre inima ascultătorilor a fost facilitat și ajutat instituțional prin interpretarea sau difuzarea lor, demonstrează poziția partidului nostru în promovarea valorilor reale, fără deosebire de grai. Insuflețiți de datoriile înalte dar și de posibilitățile de afirmare reale, creatorii de artă muzicală din Mureș nu vor înceta dialogul cu masele, în care văd confirmarea și consacrarea artei lor și prin care adeveresc existența lor față de întreaga țară.

REPERE NOI PE HARTA MUZICALĂ A ȚĂRII

Alfred HOFFMAN

Nu de mult, am primit la redacția revistei „Muzica" o însemnare intitulată, cu aparent îndreptățit semn de întrebare, „Muzică contemporană la Medgidia?" În rîndurile ei, un profesor local mărturisea că, oricît s-ar părea de ciudat, la Medgidia a avut loc o manifestare a atelierului, de muzică contemporană „Archaeus", animat de Liviu Dănceanu, care s-a bucurat de interes. Notița în cauză m-a făcut să retrăiesc momentele primului „Festival al recitalurilor" organizat la Slobozia de criticii muzicali în toamna lui1984, la inițiativa președintelui Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Ialomița, Gheorghe Antonescu. În inima Bărăganului, deci, au venit ansamblul „Musica Antiqua" din Cluj-Napoca, cîntăreți de la Opera Română, unii din cei mai buni tineri recitaliști și chiar harpa lui Ion Ivan Roncea, transportată cu un microbuz special și care a inaugurat, fără doar și poate, cunoașterea acestui instrument pe meleagurile respective. Asta nu este însă totul. Mai de mirare au fost sălile pline de un public atent și cîteodată chiar sedus, pînă și de ciudatele vechi instrumente de suflat cu alură de pipe misterioase mînuite de clujeni, ca să nu mai vorbim de picurii diafani de sunete sloboziți de degetele măiestre ale marelui nostru harpist. Și tot de neuitat sînt sătenii din Ograda veniți să asculte cu luare aminte muzica lui Perlea și a lui Enescu în casa expoziției temporare „Ionel Perlea", plină dintr-o dată de compozitori, interpreți și critici de seamă.

În zilele cînd aniversăm 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, cred că putem găsi, într-o reuniune ca cea de față, puține subiecte mai pasionante de discutat în legătură cu acest eveniment decît crearea peste tot locul — și mai cu osebire în anii actualității imediate — a unor focare de propagare muzicală de o calitate și o eficiență inimaginabile înainte vreme și zămislite datorită posibilității largi a inițiativelor pozitive lăsate forurilor culturale de pe tot întinsul țării. Bine înțeles că ele sînt stimulate de contextul larg al Festivalurilor Naționale „Cîntarea României".

După o experiență destul de îndelungată pe acest tărîm, pot afirma că unul din fenomenele cele mai caracteristice ale timpului nostru este setea de cultură, de eveniment, a publicului — care trebuie însă canalizată și urmărită atent — și ea lasă de multe ori în urmă îndoielile și lipsa de cutezanță, dovedindu-se cel mai important catalizator al întemeierii unor manifestări muzicale inedite.

Nu pot să nu-mi aduc aminte, de pildă, de clipele cînd, descurajați de primirea prea răcoroasă dintr-o urbe apropiată, poposeam în urmă cu opt ani la Rîmnicu Vîlcea pentru a găsi o gazdă manifestării „Tinere talente" dedicată înfățișării celor mai proeminenți discipoli ai Liceelor de Artă și Conservatoarelor țării. Acum, ne-am întors de la a opta ediție a manifestării la care au participat cu succes unii dintre studenții importantului institut de înalt învățămînt artistic în care ne aflăm, Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Din cele patru concerte înfățișate aci, ultimul s-a numit „Constelații enesciene", fiind prezentat de Adrian Rațiu și cuprinzînd muzică de Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu. Asta după ce, la Alba Iulia, acum o săptămînă, corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin s-a întîlnit cu cvartetul „Voces", cu clarinetistul Aurelian Octav Popa și cu alte forțe interpretative pentru a da viață celei de a doua ediții a reuniunii „Tinerețea capodoperelor", născută din fericita colaborare a Asociației Oamenilor de Artă din Teatru și Muzică cu Uniunea Compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Am fost de față la prima ediție a reuniunii, cea de anul trecut și nu pot uita orga instalată în Casa de cultură din străduința unui destoinic muzician local, Felician Roșca, nu pot uita sălile pline, entuziasmul președintelui Comitetului de Cultură și Educație Socialistă, Ioan Sicoe și dorința sa ca pe locurile Unirii — anul trecut am fost și la Blaj unde într-o sală de școală Dan Grigore și Martha Kessler i-au celebrat pe Bach și pe Enescu și unde am simțit efectiv că am fost doriți și așteptați toți cei veniți să aducem mesajul muzicii — deci ca pe locurile Unirii, în această cetate istorică a poporului român să ia ființă o sărbătoare anuală de prestigiu și răsunet a artei noastre. Ceea ce părea a fi o utopie a devenit realitate — și asta într-un timp incredibil de scurt.

După cum constatați, pînă acum n-am rostit nici un nume de oraș cu tradiție muzicală îndelung încetățenită. Și astfel, ajungem la sublimul și noblețea făuririi unor atare puncte muzicale noi pe harta țării, împlinind în anii noștri un deziderat visat încă de George Enescu. Să nu uităm că acela care colinda țara în vagoane modeste, atunci cînd toată străinătatea îl aclama și îl dorea, spunea că dacă va găsi în umilele tîrguri pe care le cuprindea adesea în traseele lui un singur ascultător care să vibreze la o *Partită* de Bach, socotește că misiunea lui este îndeplinită. Asta ar trebui să o țină minte și unele tinere vedete ale zilei de astăzi,

care chemate, de pildă, să cînte la Rîmnicu Vîlcea, fac „urechea surdă", cum se spune, și trebuie să și-o rememoreze și unii colegi ai noștri care văd uneori mai mult dificultățile decît frumusețea unor lucruri.

Bineînțeles că dificultăți există și că mai cu seamă o inițiativă nouă nu se naște totdeauna numai pe roze. Dar — trebuie să o spunem cu toată răspicarea — cu blazare și plictis nu se realizează nimic, încă cu chemare, cu profesionalism neabătut, cu vibrație sufletească, cu spirit de inițiativă, se pot face multe, unele de nebănuit și de neimaginat. Se poate crea, de pildă, un panoramic românesc de balet contemporan la Focșani, în sala încîntătorului teatru „Pastia"; se poate naște o gală de muzică contemporană la Bacău, cum a fost cea din februarie anul acesta, căreia îi dorim o viață îndelungată și un răsunet din ce în ce mai puternic, spre binele și propășirea noii creații românești; se poate iniția o execuție integrală a creației concertante de Paul Constantinescu, susținută exclusiv de tineri soliști, la Ploiești, atunci cînd se găsește un dirijor destoinic — Horia Andreescu — un vicepreședinte de Comitet de Cultură îndrăgostit de muzică — profesorul Alexandru Bădulescu — și o orchestră capabilă de abnegație, care să rezolve dificultățile unor partituri cîntate pentru prima oară într-un spațiu fatalmente prea restrîns de repetiții. Tot pe forțele Prahovei se sprijină și manifestarea „Tineri dirijori" de la Bușteni, care reunește într-o sală de la poalele Caraimanului un public constant și doritor să vadă consolidată această sărbătoare muzicală anuală a munților noștri. Tot așa, se poate organiza prezentarea în primă audiție, la Satu Mare, de lucrări concertante noi ale tinerilor noștri compozitori — răsunînd într-o sală de farmec și atmosferă, cu sprijinul unui director de Filarmonică pasionat de crearea faptului muzical excepțional, ca Ștefan Gregorovici.

Aș dori să arăt că în ultima vreme inițierea unor evenimente muzicale noi sau prelungirea și consolidarea unora cu o tradiție deja stabilită și-au aflat un sprijin și o înțelegere încurajatoare din partea unor foruri centrale și județene ale Uniunii Tineretului Comunist. Așa s-a întîmplat la Cluj-Napoca, cu Gala și Concursul de creație și interpretare „Gheorghe Dima", de pe lîngă Conservatorul cu același nume — așa s-a întîmplat la Rîmnicu Vîlcea — și asta explică și viața nouă, mai viguroasă, a manifestării „Tinere talente" ș.a.m.d.

Reperele noi pe harta muzicală a țării sînt reprezentate de manifestările născute în multe locuri și care își cuceresc cu atît mai repede o faimă și o îndreptățire, sau își respectă tradiția relativ recentă cu cît sînt mai individualizate, mai net caracterizate. Un exemplu notoriu este gala de muzică de cameră de la Brașov, o alta este cea de muzică românească, inițiată și găzduită de Iași și căreia trebuie să-i insuflăm, fără să obosim, o vlagă mereu înnoită. Un altul este „Timișoara muzicală", unde un dirijor și compozitor de cultură și inițiativă, cum este Remus Georgescu, inițiază cu statornicie prime audiții de răsunet, cu chemare la public, dezbătute cu pasiune.

Cuvintele noastre se cuvine însă să fie lucide și cîntărite și să stimuleze energiile latente. Un asemena tablou nu trebuie să ne facă să uităm că mai sînt multe inerții și comodități de învins. Febra noului, a propășirii evenimentului autentic, nu a cuprins încă toți factorii de determinare a unui curent de fertilă productivitate muzicală. Fapt este că unele din manifestările noastre bat pasul pe loc și nu promovează decît cu zgîrcenie și exagerată prudență valorile tinere, pe tărîm componistic și interpretativ, valori în care sîntem, din fericire atît de bogați. După ce au avut loc 31 de Gale ale tinerilor soliști peste tot, de pildă, unele Filarmonici nu au găsit încă prilejul de a invita pe cei mai buni dintre acești minunați tineri de a căror faimă, totuși, vuiește întreaga țară. În consecință, rămîn tot la cele cîteva nume pe care ai impresia că le moștenesc din tată în fiu directorii sau secretarii muzicali de Filarmonici. Un asemenea refuz al primirii noilor adevăruri nu poate fi decît deplîns și combătut. Deocamdată, să ne bucurăm că la Slatina vom avea, după cît se pare, o nouă reuniune „Dinu Lipatti", legată de casa natală a artistului, de la Fundățeanca, și să nu ostenim în a visa și a crea noi puncte luminoase pe harta muzicală a țării.

TÎNĂRA GENERAȚIE ȘI COMANDAMENTELE CULTURII CONTEMPORANE

Dana CIUCĂ-SPĂTARU

Muzica noastră de azi are la temelie o bogată experiență de creație artistică, un crez estetic pătruns de dragoste pentru popor și pentru arta făurită de înzestrații virtuozi ai cîntecului, dansului, doinei, baladei, care omagiază bucuria de a trăi și elogiază pe cei ce s-au jertfit pentru stabilirea „cumpenei dreptății".

Muzica noastră de azi a crescut odată cu oamenii ale căror fapte, idei și elanuri o inspiră, mergînd așadar către izvorul vieții și al muncii milioanelor de părtași ai zămislirii României noi, care asigură artei viabilitate, rost și loc în sufletul celor cărora li se adresează.

Pornind cu mai bine de patru decenii în urmă să-și îndeplinească noua și marea ei misiune, cultura muzicală contemporană s-a bucurat de prețuire și a cunoscut condiții de afirmare din ce în ce mai stimulatoare, mai favorabile ascensiunii ei. Alături de maeștri cu experiență, reprezentanți de prestigiu ai tradițiilor muzicii românești, tineri compozitori și muzicologi adaugă energii și viziuni noi fenomenului sonor, îmbogățind valorile patrimoniului național cu lucrări de un dinamism propriu timpului pe care îl trăiesc.

Tinerețea, înțeleasă ca o coordonată esențială a artistului, presupune acumularea la o mare tensiune a unor calități definitorii : puterea de muncă, dorința de autoperfecționare, atitudinea inovatoare alături de imboldul de a continua o tradiție, dar și dorința către nou, curiozitatea și îndrăzneala creatoare, capacitatea de a milita în slujba unor idei. Cei mai tineri muzicieni români — dintre care unii abia au părăsit băncile Conservatorului, iar alții sînt deja lansați în viața de concert — se integrează în mod firesc și armonios în școala muzicală românească contemporană. Rodul efortului tinerilor creatori este cu atît mai bogat, iar rezultatele lor cu atît mai frumoase, cu cît acestora le sînt asigurate forme organizatorice propice de afirmare în cadrul Uniunii Compozitorilor : „Cenaclul tinerilor compozitori" și „Cenaclul tinerilor muzicologi", căi de promovare ce și-au dovedit în ani utilitatea și valoarea în stimularea creației contemporane. Acum, cele mai valoroase lucrări ale lor se cîntă, cu drepturi egale cu ale celorlalți compozitori, în concerte publice, se difuzează prin mass-media ; iar tinerii critici și cercetători, spre a-și valorifica exegezele, dispun de revista „Tribuna Musicologica", unicul criteriu de selectie fiind acela al calității și mesajului.

Menționăm de asemenea, prezența la loc de frunte a tinerilor muzicieni, în viața de concert a țării — atît în calitate de creatori, cît și ca dirijori și interpreți — în manifestările celor trei conservatoare, în concertele filarmonicii, la Radioteleviziune, în presă, în publicațiile Editurii muzicale, în aparițiile discografice și în cadrul diferitelor festivaluri internaționale și naționale ca Festivalul „George Enescu" și Festivalul Național „Cîntarea României". Armonioasa colaborare dintre Uniunea Compozitorilor și Filarmonica „George Enescu" a avut ca rezultat și inițierea unor acțiuni muzicale dedicate exclusiv generațiilor care se afirmă în prezent : „Tribuna tinerilor compozitori", „Tribuna tinerilor dirijori", „Tribuna tinerilor interpreți".

Există de asemenea mijloace de stimulare a creației cum ar fi achizițiile și premiile anuale ale Uniunii Compozitorilor, ale Asociației oamenilor de teatru și muzică, ale Academiei R.S.R., ale Festivalului Național „Cîntarea României", care acordă o mare atenție tineretului, după cum noile lucrări ocupă un loc important în diferitele festivaluri periodice de la Brașov, Cluj-Napoca, Iași, Craiova, Timișoara, Tg. Mureș și Sibiu.

Marea diversitate stilistică a muzicii tinere, rod al unei libertăți de creație ce urmărește afirmarea deplină a fiecărei personalități, reflectă în fond varietatea orientărilor muzicii românești în ansamblul ei, factorul de legătură constituindu-l finalitatea comună — și anume, angrenarea pe direcții majore ale culturii socialiste românești contemporane.

„O școală muzicală reprezintă un factor de cultură, mediul cel mai propice păstrării și fertilizării a ceea ce au creat mai valoros înaintașii, înseamnă cultivarea noului pe terenul roditor al muzicii de ieri și de astăzi a poporului român, — afirma tovarășul prof. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu". O școală muzicală mai înseamnă și continuitate, permanența unui spirit cultural și social, acumularea valorilor individuale în tezaurul obștesc, adausul și stratificarea a tot ce a produs mai bun fiecare generație de muzicieni, în fond, organicitatea legăturilor cu ceea ce numim cultură națională și populară".

Dezvoltarea impetuoasă a culturii muzicale românești din ultimii ani are, fără îndoială, o explicație logică și necesară și în existența unei bogate rețele de școli de specialitate ; școli în care copii talentați au posibilitatea să-și valorifice potențele muzicale evoluînd către treptele superioare ale instrucției muzicale. Puternicele Conservatoare de muzică din București, Cluj-Napoca și Iași pot fi privite azi ca adevărate laboratoare în care se formează și dezvoltă generațiile actuale de compozitori, muzicologi, cîntăreți și instrumentiști. Formarea studenților în cadrul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" — spre exemplu — se realizează astăzi în directă legătură cu viața, cu practica artistică și socială, cu oamenii muncii și în beneficiul acestora, contribuind astfel atît la nobila operă de educare a maselor, cît și la buna pregătire a viitoarelor cadre de muzicieni. Sînt relevante de asemenea rezultatele obținute de studenții bucureșteni la cele 5 ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României", la care pot fi adăugate și premiile dobîndite în competiții muzicale de mare prestigiu de peste hotare. Dar principalul argument îl constituie desfășurarea anuală a unei stagiuni artistice proprii de concerte și spectacole — susținute fie la sediu, fie la Ateneul Român, sau în marile întreprinderi și instituții din capitală și din țară — ceea ce înseamnă un fericit prilej de confruntare a studenților și cadrelor didactice cu exigențele vieții artistice, ale publicului de azi.

Aceste consemnări au menirea de a arăta, din punctul nostru de vedere, al celor care ne formăm pentru activitatea complexă pe plan artistic și social, că sîntem conștienți de locul și rolul ce ne revine. Ca și în trecut, fiecare nouă generație primește de la predecesori întreaga moștenire de valori și experiențe, adăugîndu-le însă acel plus de trăire în contemporaneitate specific epocii de formare. La rîndul nostru ne constituim ca o verigă ce va transmite în mod necesar viitorimii valorile culturii socialiste. În această dinamică, imposibil de imaginat fără o legătură vitală cu întreaga viață a României contemporane, tineretul este deci o dimensiune esențială a spiritului creator, a progresului cultural și afirmării conștiinței celor ce trăiesc în „evul aprins".

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

ACȚIUNI ÎN DOMENIUL LEGĂTURII CU MASELE

În cadrul acțiunilor consacrate aniversării zilei de naștere și a peste 50 de ani de intensă activitate revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, precum și cu prilejul aniversării a 127 de ani de la Unirea principatelor, o delegație a Uniunii compozitorilor și muzicologilor, împreună cu cadre didactice și studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" au avut o întîlnire cu oameni ai muncii de la Întreprinderea de confecții și tricotaje București. După cuvîntul rostit de muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a urmat un concert susținut de studenți ai Conservatorului și de corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin. În același cadru de vibrantă semnificație politică, la 26 ianuarie a avut loc la Ateneul Român concertul organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor împreună cu Inspectoratul general al muzicilor militare și susținut de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul și soliștii ansamblului artistic „Doina", corul Școlii militare de muzică, cu concursul unor soliști de la Opera Română, sub bagheta dirijorilor Emilian Ursu și Sergiu Eremia. Același program a fost prezentat la 31 ianuarie la Clubul IREMOAS. Sub același generic, în sala Teatrului de Operetă a avut loc concertul coral cu creații ale compozitorilor noștri susținut de corurile reunite ale Operei și Operetei sub conducerea dirijorului Valentin Gruescu, în fața cadrelor de conducere și activiștilor din sectorul 5 al Capitalei

În cursul lunilor ianuarie și februarie un număr de membri ai Uniunii noastre au activat în cadrul comisiilor de atestări pentru artiștii liber profesioniști de muzică ușoară și populară.

În perioada 13—16 februarie, a avut loc la Sala Polivalentă din București, Concursul „Melodii '85", care a prilejuit prezentarea unui număr de piese lirice și din repertoriul de dans, scrise de compozitorii noștri și promovate în anul trecut. Premiile au fost acordate de un juriu condus de muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor. În perioada 20—22 februarie a avut loc la Bacău simpozionul cu tema : „Creația muzicală contemporană — realități și perspective", acțiune care s-a desfășurat cu participarea unei delegații a Uniunii compozitorilor și muzicologilor. În aceeași lună, membrii Uniunii noastre au participat la acțiuni cum sînt : dezbaterea organizată la Cluj-Napoca în legătură cu prezența muzicii în cadrul

celei de a V-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României", îndrumarea dirijorilor de coruri și instructori artistici din județul Teleorman, organizat la Alexandria, întîlnirea cu instructorii muzicali și dirijorii corurilor din județul Vrancea, organizată la Focșani, manifestările dedicate Zilei feroviarului la Atelierele C.F.R. Simeria, îndrumarea formației corale „George Enescu" din Botoșani.

La 14 martie a avut loc la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" întîlnirea profesională cu dirijorii corurilor de amatori din Capitală, sub genericul „Cîntece patriotice și revoluționare ale compozitorilor români contemporani". Au luat cuvîntul compozitori și cadre didactice și au susținut programe artistice corul „Madrigal", corul Liceului pedagogic, din București, corul Universității București. Alte acțiun desfășurate în luna martie cu participarea membrilor Uniunii sînt: cea de-a 12-a ediție a Concursului de muzică ușoară „Mărțișor '86" organizat la Botoșani, sărbătorirea a 120 de ani de activitate a corului „D. G. Kiriac" din Pitești, reuniunea Cenaclului compozitorilor și muzicologilor din județul Bihor, întîlnirea cu dirijorii formațiilor muzicale de amatori organizată la Slatina, trecerea în revistă a formațiilor corale și grupurilor vocale de amatori din sectorul 2 al Capitalei, cea de-a 16-a ediție a manifestărilor de muzică populară și ușoară „Steaua litoralului" de la Constanța, cea de-a 16-a ediție a Zilelor muzicii de jazz de la Sibiu, îndrumarea corului de cameră „Ateneu" al sindicatului-învățămînt din Bacău în vederea unui turneu peste hotare, evocarea compozitorului Gheorghe Soima la Sibiu, etc.

ACȚIUNI ÎN CINSTEA ANIVERSĂRII A 65 DE ANI DE LA FĂURIREA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Finalizarea creațiilor muzicale pentru concertul de gală din 30 aprilie 1986.

Organizarea Concursului de creație de cîntece patriotice și revoluționare, în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Lucrările selecționate au fost prezentate în concertul public care a avut loc în Studioul Radioteleviziunii în ziua de 5 mai 1986.

Efectuarea, de către un grup de compozitori, în ultima decadă a lunii aprilie, a unei vizite de documentare în două unități militare, la Buzău și Ploiești, în vederea realizării de noi creații inspirate din viața ostașilor.

Participarea membrilor Uniunii noastre la lucrările juriului concursului de poezii și cîntece patriotice pentru Șoimii patriei, organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor împreună cu Consiliul național al organizației de Pionieri și Șoimi ai patriei, în luna aprilie 1986.

Sprijinirea desfășurării în bune condiții a spectacolului de gală din 20 aprilie 1986 care a finalizat Concursul cîntecului politic pentru tineret.

Participarea membrilor Uniunii noastre la organizarea și desfășurarea manifestărilor artistice cuprinse sub genericul „Cîntecul adîncului" de la Petroșani, „Ghiocelul de aur" de la Turnu Măgurele, „Florin Comișel" de la Ploiești, „D. G. Kiriac" de la Pitești, „Primăvara baladelor" de la București, întîlnirea cu profesorii de muzică și dirijorii de cor ce a avut loc la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, la 10 aprilie 1986, a Concursului pentru Șoimii patriei și Pionieri de la Baia Mare.

Efectuarea în perioada 14—18 aprilie a unor vizite de documentare în județul Alba, susținerea simpozionului cu tema „Cultura muzicală — expresie a continuității istorice și spirituale a poporului român", la Muzeul Unirii din Alba Iulia, precum și realizarea unor concerte-dezbatere la Întreprinderea „Porțelanul" din Alba Iulia, Întreprinderea mecanică din Cugir, la Casa de cultură din Alba Iulia. La aceste acțiuni au participat compozitori și muzicologi, cadre didactice, studenți și corul „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Organizarea, împreună cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", la 22 aprilie 1986 a simpozionului cu tema „Rolul partidului în îndrumarea și dezvoltarea artei muzicale, coordonată de bază a formării omului nou, constructor al socialismului", dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român.

Organizarea de către Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, în colaborare cu Inspectoratul general al muzicilor militare a concertului omagial consacrat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, care a avut loc la Ateneul Român în ziua de 4 mai 1986, cu participarea Muzicii Reprezentative a Armatei, dirijată de colonel Emilian Ursu.

Organizarea la 13 mai 1986, la Întreprinderea filatura și finisajul Balotești a unui concert-dezbatere cu tema: „Cîntăm partidul și țara", acțiune realizată în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Participarea Uniunii compozitorilor și muzicologilor la manifestările desfășurate, în luna mai 1986, sub genericul „Primăvara culturală bucureșteană" prin realizarea unor concerte-dezbatere în Capitală, precum și a Concursului „București '86".

Realizarea în perioada 16—20 mai a unor vizite de documentare precum și a unor concerte-dezbatere, în cadrul manifestărilor desfășurate sub genericul „Laudă omului muncii și creației sale", în localități din bazinul carbonifer al Văii Jiului. Au participat o delegație de compozitori și muzicologi, corul „Madrigal", cadre didactice și studenți de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Realizarea în perioada 23—30 mai 1986 a unor concerte-dezbatere și vizite de documentare pe platforme industriale, în unități agricole și Case de cultură din județul Iași, Delegația Uniunii compozitorilor și muzicologilor a participat la manifestările din cadrul „Zilelor muzicii românești".

Finalizarea creațiilor prezentate la concursul: „Cîntece muncitorești și revoluționare", ediția a IV-a (15 mai), și la Gala cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea", ediția a VIII-a (31 mai).

Sprijinirea de către membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor a realizării celei de-a X-a ediții a „Zilelor George Enescu" organizată la Botoșani, Dorohoi și Liveni, și a celei de-a IV-a ediții a manifestărilor corale organizate sub genericul „Iacob Mureșianu" de la Blaj.

Publicarea de către revista „Muzica" a unor dezbateri, articole, materiale documentare, care vor reflecta prezența muzicii în epopeea de luptă a poporului și partidului nostru.

Participarea membrilor Uniunii la dezbateri în presă, la Radioteleviziune, în universități cultural-științifice și în Case de cultură, în legătură cu marile înfăptuiri în domeniul culturii muzicale în anii orînduirii socialiste și îndeosebi în ultimele două decenii.

CREAȚII

„COMANDANTUL SUPREM" — MARȘ FESTIV PENTRU FANFARĂ SIMFONICĂ ȘI COR BĂRBĂTESC DE EMILIAN URSU

Dirijorul și compozitorul Emilian Ursu și-a legat definitiv numele de *Muzica Reprezentativă a Armatei*, formație prestigioasă care și-a adus o prețioasă contribuție la mersul spre mai bine al muzicii de fanfară și al muzicii vocal-simfonice românești, în general vorbind. Dirijor sobru, cu o precizie de ceasornic, în consonanță cu o gestivă expresivă, dublată de o solidă pregătire profesională, dirijorul Emilian Ursu a creat o adevărată școală românească de fanfară, cu un evident caracter înnoitor, izbutind să pună în lumină, prin transcripții proprii, lucrări deosebit de importante cum sînt *Foc de artificii* de Georg Friedrich Haendel, *Uvertura Candide* de Leonard Bernstein, *Simfonia a IV-a în Fa minor* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Toccata și Fuga în re minor* de Johann Sebastian Bach și enumerarea poate continua. În acest context se cuvine a reliefa remarcabilul său simț de orchestrator, cu alte cuvinte se poate vorbi de o autentică măiestrie în toate transcripțiile sale, care, fără exagerare, poartă dimensiunea seriozității și profunzimii. Dar Emilian Ursu este și un dotat compozitor și-n această privință ne referim cu precădere la creația sa dedicată Muzicii Reprezentative a Armatei; opusuri cum sînt *Uvertura festivă 1877*, poemul simfonic *Mărășești 1917*, simfonia *Glorie* pentru fanfară simfonică, soliști și cor bărbătesc, suitele simfonice *Pămînt românesc* și *Glie străbună* etc. — În toate acestea se remarcă un deosebit simț melodic, de cele mai multe ori creatorul preferînd tematica mobilizatoare, intim asociată unor idei înălțătoare, de un răscolitor patriotism. Armoniile sînt simple, înlănțuirile se bazează pe principiile funcționalismului tradițional, polifoniile se identifică unei scrieturi transparente, în timp ce orchestrația este într-adevăr remarcabilă, putîndu-se observa cînd împerecheri subtile de timbruri, cînd masivități instrumentale de mare efect! O lucrare importantă în contextul muzicii lui Emilian Ursu este *Coman-*

dantul suprem — marș festiv pentru fanfară simfonică și cor bărbătesc. Este interesantă arhitectura acestei piese concise, dedicată *Partidului Comunist Român* și secretarului său general, tovarășul *Nicolae Ceaușescu*, președintele Republicii Socialiste România și comandantul suprem al Armatei noastre. Lucrarea are o introducere, urmată de tema I, pentru fanfară, tema a II-a, — în acest moment intră și corul bărbătesc, — tema a III-a, tema a IV-a, apoi de un discurs sonor încredințat soliștilor și, în sfîrșit, tema a V-a. Autorul a simțit nevoia să introducă și un interludiu expresiv, care se execută înaintea reluării marșului propriu-zis. Ne-a atras atenția o foarte bună îmbinare a sonorităților corului bărbătesc cu acelea ale fanfarei, sincer vorbind, nu tocmai ușor de obținut. Tocmai în aceasta constă talentul și priceperea lui Emilian Ursu, nemaivorbind de pregătirea judicioasă a unor puncte culminante, de un intens dramatism. Ca și în alte lucrări, Emilian Ursu ni se înfățișează ca un artist situat departe de acea superficială autonomie a esteticului și contopit pînă la identificare cu sensurile multiple ale artei angajate. Transfigurarea cîntecului nostru popular și prelucrarea creatoare a unor cîntece revoluționare imprimă întregii sale opere un plus de vitalitate și prospețime. Iată suficiente considerente pentru a-l socoti pe dirijorul și compozitorul Emilian Ursu ca pe un exponent de frunte al muzicii concepute pentru fanfară sau cor bărbătesc și fanfară, „Patria ca meditație" simbolizînd marele univers al inspirației sale.

CANTATA DE CLAUDIU NEGULESCU

Claudiu Negulescu este un compozitor din generația medie, care a înclinat spre muzica vocală și mai ales spre cea a corului *a cappella*. În acest context, Claudiu Negulescu a scris nenumărate cîntece de masă, prelucrări de folclor, cîntece de masă lărgite la confluență cu poemul coral — toate concepute într-un stil larg accesibil, în consonanță cu un funcționalism limpede, mai apropiat de simetria ritmurilor decît de asimetria lor, iar la toate acestea putem adăuga o eficientă timbrală. Temele preferate sînt dragostea de țară, trecutul de luptă al poporului nostru, împotriva nedreptăților sociale și naționale, independența patriei, realitățile din acest nou profil de epocă, dar mai cu seamă, tema păcii și a prieteniei între popoare. În ultimii ani Claudiu Negulescu s-a îndreptat și spre genul madrigalului, valorificînd un modalism ceva mai cromatic, și o anume polifonie de o transparență calmă. Totodată, el s-a inspirat din unele teme istorice si a dat la ideală cantate, continuînd același stil melodic, cu armonii ceva mai evoluate și o orchestrație densă, uneori chiar barocă. Reprezentativă pentru această etapă a creației sale poate fi socotită cantata *Neam românesc, neam suveran*, concepută pentru soliști (tenor, bas, bariton), cor mixt și orchestră mare, pe versurile lui Ștefan Tita. Lucrarea are trei secțiuni importante : *Dialog în beznă, Dreptatea ni-e credință* și *Neam românesc, neam suveran*. Cu alte cuvinte se poate vorbi de un concis triptic vocal-orchestral, asociat mult rîvnitului ideal al independenței țării.

Prima structură se caracterizează printr-o muzică sumbră, legată într-un fel de tehnica de „ostinato", obținută cu ajutorul timpanilor. Urmează o altă structură — *Con calore* — în care se reliefează cantilena solistului, din ce în ce mai cromatică, după care urmează o a treia structură, mai rarefiată, readucînd procedeele *ostinato*-ului inițial. Partea a doua a cantatei este concepută într-un tempo mai viu și cu o orchestrație foarte densă, predominînd figurația abundentă la instrumentele de coarde, ca apoi să se contureze din nou procedeele de *ostinato*. Ultima parte readuce un tempo lent, corul și solistul punînd în evidență un discurs sonor din ce în ce mai cantabil, care pe parcurs se însenînează. În felul acesta, muzica lui Claudiu Negulescu conține acel ceva de clar obscur sonor, în strînsă legătură cu textul literar abordat. Finalul ni se prezintă cel mai inspirat, apărîndu-ne ca un fel de rezolvare a conflictelor tonale din părțile anterioare, autorul, preferînd în cele din urmă glorificarea simțului tonal.

În comparație cu alte lucrări, limbajul folosit este mult mai evoluat, scriitura vocală, după cum am arătat mai sus, mai cromatică, iar paleta orchestrală, identificată unor sonorități ample și în cele din urmă, majestuoase. Meritul principal al lui Claudiu Negulescu este de a nu se repeta, de a căuta noi soluții în compozițiile sale, încît nu exagerăm susținînd că de la madrigalele de cor *a cappella*, continuate cu această cantată se cristalizează un sens muzical înoitor și nu lipsit de o nobilă expresivitate. Compozitorul Claudiu Negulescu, care și-a legat definitiv numele de măiestria corului *Voces Primavera*, pornește pe un drum de un colorit senin, în care amplele forme vocal-simfonice sînt abordate cu succes, în consonanță cu tematica majoră, plină de idei și sentimente înălțătoare.

Doru POPOVICI

„SUFLET DE ȚARĂ" DE THEODOR DRĂGULESCU

Creația compozitorului Theodor Drăgulescu își desemnează o cale proprie în multitudinea aspectelor repertoriale românești. De filiație romantică, neoclasică, personalitatea sa creatoare s-a desăvîrșit îmbinînd elemente de largă accepțiune muzicală cu trăsături proprii. Această complementaritate a dus la elaborarea unor concepte prin care autorul își definește coordonatele principale ale gîndirii sale componistice.

Cantata „Suflet de țară" ne dezvăluie una dintre preocupările lui Theodor Drăgulescu pentru genul vocal-simfonic, gen prin excelență programatic (legătura vers-muzică fiind indiscutabilă). Această dualitate text literar — text muzical este permanent urmărită de autor, în acest caz componenta literară fiind latura determinantă a întregului discurs muzical.

Versurile lucrării aparțin poetului Radu Selejan a cărui creație o regăsim adesea în piesele muzicale ale lui Theodor Drăgulescu.

Textul poetic ales este de factură lirică, narațiunea reprezentînd o profundă introspecție asupra noțiunii de patriotism :

„Și am jurat sfînt adevăr, adevărat
pe moarte și pe viață, deopotrivă
pămîntului din care-am răsărit,
credință și să-i fim statornici"

„Bărbați între bărbați
îngemănați cu fapta și cu gîndul
de acest pămînt al nostru — ROMÂNIA !"

Poetul subliniază, de asemenea, permanența multimilenară a românilor pe acest teritoriu :

„Pămîntul acesta ne știe
de la nașterea începutului."
„Vom trece din noi în duhul
acestui pămînt,
Vom trece din noi
în cei care-au fost
în cei care vin."

evocînd și esența spațiului mioritic, leit-motivul spiritualității noastre.

„Cu toți ne-am adunat în taină mare
Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai..."

Textul literar denotă vocația pentru istorie a poetului, împletirea trecutului cu contemporaneitatea :

„Bărbaților trecuți în aurul istoriei
Căpitani de vremuri, voievozi
o dragoste de țară.
Înălțători de datini și luceferi
de-a lungul drumurilor noastre
ce izvorăsc din mineralul vieții carpatine."

„Înveliți în umbre mitoase
cu lîna de aur, strămoșii
coboară printre noi..."

Poeziile alese formează o impresionantă frescă a principalelor evenimente din istoria noastră și a trăsăturilor dominante ale spiritualității românești, trăsături ce configurează portrete — reper pentru evoluția ulterioară.

Întreaga arhitectură sonoră, îmbracă în structuri adecvate textul literar subliniindu-i conținutul ideatic. Discursul muzical este determinat, din punct de vedere formal, de alcătuirea poeziilor, astfel forma dominantă este cea strofică — deschisă.

Cele șapte poeme ce alcătuiesc lucrarea sînt :

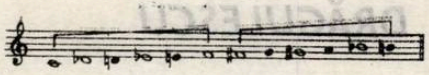
I. ȚARA
II. CREDINȚA
III. ZAMOLXE
IV. PĂTIMAȘI
V. CINSTIRE
VI. BASM
VII. EPILOG

formînd un imens arc al cărui punct culminant este cea de a patra parte *„Pătimași"* încadrat de doi piloni, prima și ultima *„Țara"* și *„Epilog"*.

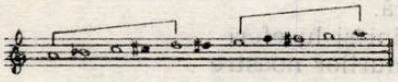
Partea a doua și a șasea, *„Credință"* și *„Basm"*, au caracter incantatoriu pregătind și rezolvînd tensiunile discursive.

Secțiunea centrală a lucării, ce cuprinde părțile a treia, a patra și a cincea, *„Zamolxe"*, *„Pătimași"* și *„Cinstire"*, reprezintă un maximum de acumulare emoțională.

Arhitectura lucrării se înrudește cu suita și oratoriul, succesiunea părților constitutive fiind generată de alcătuirea textului literar. Materialul este subordonat principiului modal, o constantă a creației lui Theodor Drăgulescu. Tipurile de scări muzicale utilizate sînt modal-cromatice libere, construite din îmbinări de tetracorduri cu trepte mobile ce dau un caracter fluctuant major-minor și diatonic — cromatic.



Scara muzicală
a primei părți



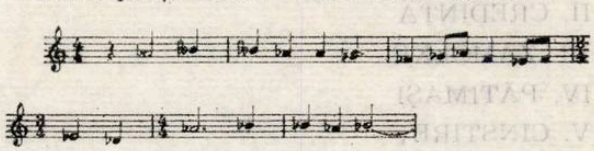
Scara muzicală
a celei de a doua părți

Scara muzicală
a părții a treia

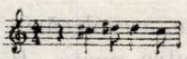
Treptele mobile (II, III, IV — alterată suitor, VII — alterată coborîtor și VI) devin uneori pedale (isonuri) simple sau duble reliefînd o anume idee muzicală precum în partea a treia unde remarcăm alternarea pedalelor pe sunetele MI bemol, MI natural, Do, și Fa diez).

Pentru a sublinia atmosfera expresiv — lirică a lucrării, Theodor Drăgulescu a apelat la un citat folcloric — tema părții întîi este o baladă — acesta fiind preluat în totalitate sau fragmentat, transformat, îmbogățit armonic și melodic.

Tema părții întîia — subiectul corului :

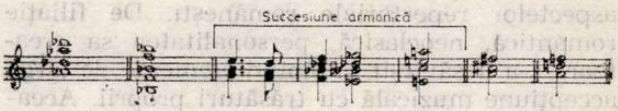


Tema părții a doua, temă cu caracter incantatoriu, este înrudită cu tema baladei :



(Partea a doua — începutul
incantației solistei.)

Armonia ce susține edificiul sonor este de factură modal-diatonică, rezultanta verticală fiind superpoziții de cvarte și cvinte alternate cu trisonuri majore și minore.



Structurile omofon-armonice se împletesc cu cele polifonice, acestea din urmă apărînd episodic. Dialogul omofonie — polifonie are la bază același profil ritmico-melodic dominant (succesiuni de tonuri mari și mici și dualitatea optime — pătrime).

Ideea dialogului se transpune și în planul valorificării timbrale, partidele instrumentale devenind personaje ale dramaturgiei muzicale cu roluri multiple, acestea avînd pondere diferită în funcție de contextul literar dominant. Partida suflătorilor (flaut, oboi, clarinet și fagot) și cea a corzilor îndeplinesc, în general, funcția de comentator, îmbogățind parametrul expresiv, partida alămurilor (corn, trompetă, trombon și tubă) și corul au rol expozitiv și de piloni armonici ai evoluției discursive și instrumentele de percuție, — instrumente de culoare, — punctează episodic atmosfera adesea tensionată a desfășurărilor. Vocea dominantă orchestral o constituie partea solistică (mezzosoprană), ea concentrînd întreaga tensiune emoțională a discursului muzical. Această diversitate expresivă îmbinată cu o maximă unitate stilistică reprezintă atributele esențiale ale lucrării.

Realizată în anul 1981 și dedicată Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, cantata-oratoriu „Suflet de țară" a compozitorului Theodor Drăgulescu este un opus de referință al genului în creația muzicală românească.

Irina HASNAȘ

„Tinerețea capodoperelor" la Alba Iulia — ediția a doua (15 — 17 aprilie 1986)

Am avut posibilitatea să însoțesc, din nou, delegația Uniunii compozitorilor și muzicologilor într-una din importantele vizite de informare ce sînt organizate, periodic, în întreprinderi industriale și unități agricole din județele țării. Contextul care a determinat, de data aceasta, deplasarea delegației Uniunii alcătuită din profesorul universitar Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, compozitorii și muzicologii Vasile Veselovschi, Teodor Bratu, Vasile Donose, Smaranda Oțeanu. Mircea Bădulescu, Edgar Elian, Eugen Pricope, Klaus Kessler, Corul „Madrigal" dirijat de artistul emerit Marin Constantin, Sanda Bobescu și Ovidiu Cucu cadre didactice ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și studenții aceluiași Conservator (Lucica Minea — xilofon, Anca Nicolau — pian, Adrian Ispas — vioară), l-a reprezentat cea de a doua ediție a manifestării muzicale intitulate „Tinerețea capodoperelor". O nouă ediție a unei importante întîlniri muzicale organizate și în acest an în județul Alba de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Alba, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București și Colegiul criticilor muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică. S-a creat cadrul în care, muzicieni din București, Cluj-Napoca, Iași, Alba-Iulia și-au reunit forțele în întîmpinarea aniversării a 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, într-un dialog artistic de substanță, într-o puternică dorință de a propulsa, prin întreprinderi de aleasă ținută artistică, nobilul mesaj, etic și estetic, al muzicii.

Voi încerca să surprind, în paginile acestui reportaj, cîteva aspecte care au făcut ca istoria veche și cea prezentă a Alba Iuliei, a celorlalte puternice centre industriale din județul Alba, vizitate, să fie redimensionată în fapte de înaltă semnificație pentru muzicienii care au avut posibilitatea să cunoască aceste realități. Se cuvine, deci, să dăm ponderea necesară atît activităților muzicale propriu-zise cît și vizitelor, dialogurilor purtate de muzicieni cu oameni ai muncii din unități industriale de prestigiu, cum sînt Intreprinderea „Porțelanul" din Alba Iulia sau Întreprinderea de mecanică fină Cugir.

Așadar, a doua ediție a „Tineretei capodoperelor" avea înscrise pe afișul ei cîteva manifestări muzicale ce, pot să afirm cu toată convingerea, prin structura programelor, prin valoarea interpreților, prin dialogul viu și emoționant purtat cu auditoriul, rivalizau cu multe din spectacolele găzduite de centre muzicale ale țării cu îndelungată tradiție.

Am asistat, în seara zilei de 15 aprilie 1986, la concertul extraordinar al Corului „Madrigal" al Conservatorului din București, aflat sub conducerea maestrului Marin Constantin. Concertul a fost prefațat de cuvîntul de salut, adresat participanților la această a doua ediție a manifestării „Tinerețea capodoperelor", de muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rectorul Conservatorului „Ciprian Parumbescu" din București, precum și de cuvîntul tovarășului Ioan Sicoe, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă Alba. Lucrările ce au figurat în programul corului „Madrigal", pagini din creația compozitorilor noștri, — Ioan D. Chirescu, Alexandru Pașcanu, Miriam Marbe, Mihai Moldovan, Vasile Donose, Teodor Bratu, Marin Constantin, Ion Vintilă — sau muzică renascentistă, au marcat momente de mare emoție și, așa cum sublinia prezentatoarea concertului, criticul muzical Smaranda Oțeanu, au înscris o nouă și valoroasă filă în bogata biografie artistică a acestei formații, care de două decenii duce faima școlii muzicale românești pe cele mai îndepărtate meridiane ale globului. Ne putem, deci, explica entuziasmul publicului prezent în sală, la această minunată demonstrație de măiestrie artistică. Ecourile concertului se vor prelungi, mult timp, în inimile celor care au urmărit această manifestare.

Un moment foarte important al celei de a doua ediții a Festivalului la care nu referim l-a constituit simpozionul de muzicologie, semnificativ intitulat „Cultura muzicală — expresie a continuității istorice și spirituale a poporului român. Desfășurat, în ziua de 16 aprilie 1986, în sala Muzeului Unirii din Alba Iulia, simpozionul, la care au participat numeroase cadre didactice și alți iubitori ai artei și culturii din județul și municipiul Alba Iulia, a reunit patru comunicări de interes major pentru înțelegerea problematicii complexe ce definește cultura muzicală românească, în primul rnîd ca dimensiune integrantă a spiritualității poporului român și, deasemenea, ca expresie a continuității noastre istorice pe meleagurile străbune.

O adevărată lecție de patriotism, așa a fost apreciată comunicarea muzicologului Nicolae Călinoiu, care a înfățișat auditoriului o largă sferă de idei și aspecte privind rolul muzicii în opera de construire a societății socialiste multilateral-dezvoltate în România, privind succesele, cu adevărat remarcabile, pe care muzica românească le-a înregistrat în anii de

după cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român, de cînd la conducerea partidului și a țării se află tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Cu viu interes a fost urmărită și comunicarea muzicologului și compozitorului Vasile Donose, intitulată „Valori și semnificații în muzica românească contemporană", comunicare în care au fost relevate unele dintre ideile de bază ale demersului culturii noastre muzicale, unele dintre elementele — de structură socialistă — prin care muzica își legitimează identitatea ei etnică, morală și spirituală, ca domeniu al culturii spirituale a poporului român.

Aspecte interesante în legătură cu tema simpozionului, dar cu o necesară aplicabilitate în experiența activității muzicale din perimetrul — cu adîncă semnificație pentru întreaga istorie a poporului român — al legendarei Alba Iulia, au fost cuprinse în comunicările profesorilor Doina Haplea și Moise Rusneac. Cele două cadre didactice au supus atenției publicului auditor mărturii ale unei bogate activități muzicale din istoria județului și municipiului lor, idei privind locul foarte important pe care muzica îl ocupă astăzi, în viața spirituală a județului.

Se poate aprecia că simpozionul a înscris o pagină de mare interes în calendarul manifestărilor prin care cea de a două ediție a Festivalului „Tinerețea capodoperelor" își definește profilul în contextul și consensul celor mai semnificative realizări ale artei și culturii României socialiste.

Vorbeam, la începutul acestui reportaj, de ecoul avut, în inimile celor ce au participat la întîlnirile organizate în județul Alba, de contactul cu istoria trecută și prezentă a acestor meleaguri. Voi nota, în acest sens, importantele documente culturale păstrate la Biblioteca „Batyani" din Alba Iulia — monument istoric ridicat odată cu cetatea, adică în anul 1719 — și unde se află păstrate 63.000 de volume rare, reprezentînd manuscrise din secolul al IX-lea, tipărituri din secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea. La fel emoționante ne apar numeroasele documente aflate în păstrarea Muzeului Unirii, vorbind de istoria multimilenară a acestor meleaguri, ajungînd pînă la marea Unire din decembrie 1918 și pînă la realizările anilor noștri glorioși. Muzeul a fost inaugurat, în anul 1975, în prezența secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu ocazia aniversării a 2000 de ani de viață citadină a Alba Iuliei și 375 de ani de la prima Unire, din anul 1600.

Și pentru că aminteam de realizările ultimilor ani se cuvine să aducem, ca element concret al acestor realizări, ridicarea, aici, la Alba Iulia a Întreprinderii industriale „Porțelanul". Așa cum arăta tovarășa directoare Covaci Elena, întreprinderea, ce numără 23.000 de oameni ai muncii (75% personal feminin), se înscrie cu importante fapte de muncă în circuitul productiv național, avînd, totodată, și un important număr de produse destinate exportului. Dialogul interesant, purtat, în după amiaza zilei de 16 aprilie 1986, de muzicieni cu oameni ai muncii din această întreprindere, a fost urmat de un deosebit de apreciat concert, susținut de Corul „Madrigal", de cadre didactice și studenți ai Conservatorului bucureștean.

În seara aceleiași zile, la Casa de cultură a sindicatelor din Alba Iulia, muzicieni din localitate — Corul de cameră al Casei de cultură a sindicatelor, dirijat de prof. Iosif Fiț, pianistul Victor Geogean, organistul Felician Roșca, — au dialogat, pe podiumul solistic, cu valoroși interpreți, invitați din București (mezzosoprana Mihaela Agachi, pianistul Cristian Vais), Cluj-Napoca (violonistul Andrei Agoston, pianistul Ferdinand Weiss), Iași (Cvartetul „Voces"). Concertul, ce s-a bucurat de o excelentă primire din partea publicului, a fost prezentat de criticul muzical Edgar Elian.

Primit cu interes a fost și recitalul extraordinar de poezie și muzică clasică, susținut de actorul Ovidiu Iuliu Moldovan și clarinetistul Aurelian Octav Popa. Recitalul a fost prezentat de muzicologul Iosif Sava.

Continuîndu-și vizita de informare în întreprinderi industriale din județul Alba, delegația Uniunii compozitorilor și muzicologilor a avut bucuria să fie, în ziua de 17 aprilie 1986, oaspetele orașului Cugir, importantă citadelă industrială a României de azi. Așa cum sublinia tovarășul Gheorghe Muntean — prim secretar al Comitetului de partid al orașului Cugir — localitate ce numără 30.000 de locuitori (cu media de vîrstă de 30 de ani), se mîndrește cu existența unei puternice Întreprinderi de mecanică fină, ale cărei produse — mașini de spălat și mașini de cusut — sînt deosebit de bine apreciate pe piața internă și externă. Cadrele de specialiști, ce își desfășoară activitatea aici, sînt pregătite în cele două licee industriale de profil, precum și în Institutul de subingineri, înființat la Cugir în anul 1973. iDn cei 15.000 de muncitori ai întreprinderii — menționa tovarășul Creț Petru — secretar cu propaganda al Comitetului orășenesc Cugir — o mare parte activează în formații artistice, distinse cu premii la Festivalul național „Cîntarea României". Cu una dintre aceste formații — corul Clubului muncitoresc, pregătit de profesorii Paul Vu'can și Maria Stroian — compozitorii și muzicologii bucureșteni au purtat un rodnic dialog, pe probleme de repertoriu, de tehnică dirijorală, de antrenare a ansamblului în circuitul vieții artistice din județul Alba și în afara județului. Dialogul de care aminteam a fost continuat în sala de concert, unde evoluția Corului „Madrigal", a cadrelor didactice și a studenților Conservatorului bucureștean a fost primită de public cu emoție și entuziasm.

S-a încheiat, astfel, o nouă și importantă acțiune a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, menită să stabilească noi trasee pentru accesul muzicii la public, noi punți de legătură între creatorii frumosului muzical și cei cărora le este destinat produsul lor artistic.

Rodica SAVA

Concursul de cîntece patriotice și revoluționare

Etapa finală a Concursului de creație de cîntece patriotice și revoluționare dedicat aniversării celor 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Radioteleviziunea română, a prezentat în cadrul concertului din 5 mai, desfășurat pe scena Operei Române din București douăzeci și două de lucrări (selectate din peste o sută), închinate în ultima perioadă patriei și partidului, lucrări ce au creionat cîteva dintre coordonatele importante ale genului coral, așa cum apare acesta în tabloul complex al componisticii noastre actuale.

Prin paginile înscrie în programul său, concertul a relevat încă odată că în domeniul muzicii corale românești se poate vorbi astăzi cu certitudine nu numai despre titluri și autori, ci și despre stiluri componistice clar definite, ce-și detașează amprenta cu promptitudine din partiturile purtînd aceeași semnătură. Radu Paladi sau Marin Constantin, Laurențiu Profeta sau Vasile Vasilache, Camelia Dăscălescu și atîția alții au adus prin relieful portretului lor stilistic un puternic argument în favoarea vigorii și temeiniciei acestei adevărate școli componistice a genului.

Oglindind imaginea României de astăzi, preamărindu-i harta mereu înnoită, înălțînd un fierbinte omagiu Partidului, activității sale, dînd glas aspirațiilor de pace ale poporului, piesele prezentate au conturat un peisaj complex, ale cărui date ar putea fi sintetizate prin : unitate în diversitate. Unitatea problematicii abordate într-o multitudine de fațete tematice, expresive, într-o mare varietate a concepției creatoare : de la miniatura corală cu profil imnic, ridicînd în sonorități maiestuoase veritabile ode în limbajul muzical-poetic, la poemul vocal-simfonic (reunind cor, soliști, eventual recitator și orchestră) ale cărui secțiuni bine individualizate expresiv se succed articulînd o formă mai amplă, adesea rapsodică, de la cîntecul ce rostește metafore evocatoare în tonurile lirismului sobru, de profundă vibrație, la cel pătruns de expansivitatea elanurilor tinereții, pline de prospețime și avînt, de la lucrarea al cărei colorit expresiv este pigmentat prin aluzii folclorice stilizate cu rafinament la dinamismul refrenelor energice, străbătute de forța mobilizatoare a preciziei ritmice, a pregnanței melodice ce le conferă trăsături apropiate marșului patriotic.

La înalta ținută a acestei manifestări și-a adus o contribuție deosebită latura interpretativă, corul Radioteleviziunii române, al Filarmonicii „George Enescu", al Operei Române din București, cel al Ansamblului „Doina" al Armatei, corul „Madrigal", corul de copii al Radioteleviziunii, alături de orchestra simfonică a Radioteleviziunii la pupitrul căreia s-au succedat Ludovic Baci, Sergiu Eremia, Constantin Petrovici, Carol Litvin, Dan Ardelean, onorînd cu responsabilitate partiturile încredințate.

Îmbrățișînd un vast spațiu al expresiei artistice, concertul, cu un pronunțat caracter festiv, a readus în atenție permanenta implicare a gîndirii componistice în realitatea acestor ani, ca și voința autorilor de a afirma prin valențele cîntului idealurile unei epoci de adînci transformări, de mari realizări.

Concursul cîntecului politic pentru tineret

Continuitatea tradiției ar fi poate titlul cel mai adecvat pentru rîndurile referitoare la recenta ediție a *Concursului cîntecului politic pentru tineret* desfășurat între 18 și 20 aprilie în Studioul de concerte al Radioteleviziunii.

Tradiție nu numai prin faptul că această manifestare a fost înscrisă pentru a VI-a oară pe afișul vieții noastre muzicale, ci și *tradiție* — în sensul constantei urmăriri a ideilor călăuzitoare, ca și a anumitor „tipologii" de concretizare literar-muzicală a acestora. Prin mijloacele specifice genului respectiv, cele două secțiuni ale concursului — cea dedicată muzicii corale și cea care a reunit lucrări „interpretate de soliști cu acompaniament orchestral" (circumscrise genericului larg atît de des utilizat al „muzicii ușoare") au reflectat profunda implicare a artei sunetelor în formarea și întărirea sentimentelor patriotice ale tinerei generații, înțelese ca linii de forță ale spiritualității românești contemporane.

Din peisajul general oferit de creațiile selectate în programul celor două zile ale concursului — în egală măsură competiții și spectacole (urmate în cea de a treia seară de concertul laureaților) — s-au conturat două tablouri distincte, individualizate nu numai prin caracteristicile genului, ci și prin modalitatea proprie în care acesta pătrunde în viața tineretului ; pe de o parte cîntul coral — interpretat, deci „practicat" frecvent de aceste generații în nenumărate formații profesioniste și de amatori din școli și fabrici, de la sat și de la oraș, iar pe de alta muzica ușoară — receptată cel mai des ca fundal al vieții cotidiene, ca decor, dar și ca prilej de relaxare.

În cadrul secțiunii corale s-a detașat ca notă dominantă o statornică ancorare a lucrărilor în tradiția cîntecului patriotic românesc, autorii optînd adesea pentru tipare componistice apropiate marșului revoluționar patriotic, tălmăcind astfel sonor semnificațiile militante ale textului poetic prin intermediul ritmicii energice, ferme, al desenului melodic avîntat, accesibil prin configurația sa, ca și prin periodicitatea conferită de structurile strofice. Prin simbioza dintre vers și muzică, lucrările au reliefat o paletă expresivă orientată mai ales către monumentalitatea sobră în rezonanță cu eroismul mesajului, cu măreția omagiului adresat, către entuziasmul elanurilor tinerești, mobilizatoare, dar și către cantabilitatea lirică sugerînd romantismul vîrstei. Alături de piese ca : *Șaizeci și cinci de trepte spre lumină* de Vasile Vasilache, *Țării îi închinăm tinerețea* de Adalbert Winkler, *Pentru-al țării viitor* de Mircea Neagu,

Anii noştri tineri de Iovan Miclea sau *Trăim o epocă de aur* de Dan Beizadea, s-au impus atenţiei prin particularităţile scriiturii corale paginile semnate de Valentin Gruescu (*Ziditori de Românie* — în care frazele de amplă respiraţie se împletesc într-o elaborată ţesătură polifonică) sau Anton Dogaru (*Tineret, înainte!* — care prin limpezimea partiturii a cappella a pus în lumină frumuseţea vocilor), cărora li s-au adăugat multe alte lucrări individualizate prin atribute ale inspiraţiei folclorice sau ale armoniei modale. Se poate deci aprecia că seara dedicată muzicii corale a permis surprinderea cîtorva aspecte ale bogatei şi diversei creaţii actuale româneşti a genului.

Subliniind înalta ţinută interpretativă a formaţiilor participante, acompaniamentul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dozat cu permanentă atenţie şi cu profesionalism sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, a decupat conturul expresiv al fiecărei piese, evidenţiind profilul cameral al coralei *Cantores Amicitiae* a Conservatorului „George Enescu" din Iaşi, îndrumată de Nicolae Gîscă, sau cel al corului *Preludiu* al Ansamblului artistic al U.T.C., condus de Voicu Enăchescu, ca şi prestanţa şi grandoarea discursului unor formaţii corale mari, ca cea a Radioteleviziunii sau a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijate de Aurel Grigoraş şi respectiv Florentin Mihăescu.

Dacă seara corală a prilejuit întîlnirea cu autori din diferite generaţii predominînd însă „consacraţii genului", cea dedicată muzicii uşoare a oglindit o prezenţă mai viguroasă a tinerilor (autori şi interpreţi), dezvoltînd aceeaşi tematică mereu vibrantă a dragostei de patrie, a prezentului luminos, a idealului de pace. O ideatică de adîncă trăire umană, de profundă generozitate, evocată într-o ambianţă sonoră îndreptată cu predilecţie către cantabilitate şi sensibilitate, prin desenul melodic larg arcuit, prin amploarea suflului expresiv. Continuînd tradiţia cîntecului românesc de o largă „anvergură vocală", care pune în relief întinderea şi robusteţea glasului, sau adoptînd energia explozivă a rock-ului, cu dinamismul său antrenant, piesele selectate în această etapă finală a concursului şi-au etalat puterea de convingere prin intermediul unor tineri şi foarte tineri solişti, mulţi dintre ei păşind pe drumul ce leagă promisiunile de confirmare, evoluînd cu siguranţă (dar nu întotdeauna şi cu dezinvoltura scenică pe care am fi aşteptat-o) în compania Orchestrei de estradă a Radioteleviziunii, dirijată de Cornel Popescu, sau a formaţiei instrumentale conduse de Ionel Tudor, cărora li s-a alăturat grupul vocal *Choralis*. Fără a ştirbi „poziţia" celor mai demult încetăţeniţi pe firmamentul muzicii noastre uşoare, această ediţie a concursului are meritul de a fi acordat un vast spaţiu de afirmare unor nume în plină ascensiune, aducînd ca argumente talentul şi pregătirea temeinică a acestora, ca şi nevoia lor de a acumula experienţă artistică, de a comunica prin limbajul muzicii stabilind astfel un contact direct cu publicul, cu exigenţele lui dar şi cu cele ale specialiştilor din juriu.

Unul dintre dezideratele competiţiei pare să fi fost accesibilitatea — privită prin prisma calităţii artistice; în acest context s-au detaşat acele lucrări în care simplitatea liniei melodice, muzicalitatea ei s-au decupat cu limpezime pe fundalul rezolvărilor armonice şi orchestrale de o aerată complexitate, lăsînd să se întrevadă preocupările autorilor dornici să îmbogăţească aria coloritului timbral, a expresiei muzicale.

Aşezînd muzica îmănunchiată cu versul în prim planul unei manifestări cu o evidentă semnificaţie militantă, cu incontestabile valenţe formative, contribuind la desăvîrşirea profilului moral al tinerei generaţii prin patriotismul de aleasă substanţă, implicînd totodată stimularea interesului pentru muzică, pentru artă în general (cu multiplele sale forme de concretizare a unui conţinut ideatic), această a VI-a ediţie a *Concursului cîntecului politic pentru tineret* a marcat o certă reuşită organizatorică, onorînd astfel girul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor şi al Radioteleviziunii Române.

Anca Ioana ANDRIESCU

Concert vocal-simfonic omagial

În organizarea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România şi a Inspectoratului General al Muzicilor Militare, în colaborare cu Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiul Bucureşti —, Muzica Reprezentativă a Armatei, corul Ansamblului artistic „Doina" al Armatei şi corul Şcolii Militare de Muzică au oferit publicului, în sala Ateneului Român, un impresionant concert omagial cu prilejul aniversării a şaizeci şi cinci de ani de la făurirea Partidului Comunist Român.

Articulat pe patru mari capitole — 1. *Partidul, Ceauşescu, România*; 2. *Luptă şi biruinţă*; 3. *Epoca de aur*, şi 4. *Glorie Partidului, Slavă Comandantului Suprem* —, programul concertului a cuprins cîteva din cele mai izbutite lucrări ale compozitorilor noştri dedicate evenimentelor şi momentelor semnificative ale luptei şi activităţii partidului pentru făurirea unei Românii libere, socialiste.

Partea întîi a cuprins piesa *Partidul* de Vasile Popovici, versuri de Eugen Frunză, în interpretarea Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, solişti Ion Nicolae şi Tiberiu Mladin. O lucrare mai de mult cunoscută, dominată de tensiune sufletească, *Sunaţi, trompete de argint!* de Temistocle Popa, pe frumoasele versuri ale lui Mircea Block, reflectă marele dar de melodist şi talentul compozitorului de a construi logic, pînă la culminaţia convingătoare, un marş mobilizator, viu, melodios, tineresc. *Omagiu* de Sergiu Eremia, pe versuri de Jean Gheliuc, l-a avut solist pe Pompei Hărăşteanu de la Opera Română, care a tălmăcit patetic fiorul solemn al lucrării.

Cele două piese din partea a doua au reflectat perioadele de frămîntări din istoria partidului, cu sacrificiile numeroase aduse de el spre a putea indica drumul ce ducea, prin luptă stăruitoare, la biruinţa

ideilor de libertate, pace, dreptate socială. Dinamica uvertură *„1918"* este una din lucrările de anvergură ale lui Savel Horceag ; ea a aflat o interpretare corespunzătoare în armoniosul și expresivul ansamblu instrumental al Muzicii Reprezentative a Armatei. Impresionantul oratoriu-frescă pentru fanfară simfonică și declamator *Lupeni 1929*, de regretatul compozitor Aurel Popa, pe versurile poetului Tiberiu Utan, a prilejuit din plin afirmarea calităților de excepție ale fanfarei noastre militare, capabilă — prin sporul de instrumente — să dea viață convingător și lucrărilor mai dificile.

Partea a treia a fost, firesc, cea mai bogată în lucrări, ele oglindind momente de seamă, momente bine cunoscute de noi ale Epocii de aur. Primele două părți din suita simfonică *Drum peste culmi* de Sergiu Eremia au fost urmate de balada *Prispa casei părintești* de Florin Comișel, pe versuri de Teofil Bălan, solistă Elvira Cîrje de la Opera Română. Marșul constructorilor metroului, *Metroul,* de Emilian Ursu, versurile de Marius C. Nica și Emil Almășan, a entuziasmat auditorii prin melodicitatea și ritmul său antrenant. *Sîntem constructori militari* de Iacob Ciortea, versurile de Angel Cîrstea, a avut ca solist pe Tiberiu Vlad.

În ultima parte a fost omagiat secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, executîndu-se selecțiuni din grandioasa lucrare vocal-simfonică *Glorie*, inspirată din lupta și activitatea Partidului Comunist Român, a secretarului său general. Muzica, de o rară vigoare, cu numeroase momente de culminații dinamice, îi aparține compozitorului Emilian Ursu, iar versurile poetului Nicolae Dumbravă. Soliști au fost Elvira Cîrje, Veronica Ionescu de la Ansamblul artistic „Doina"al Armatei, Florin Diaconescu și Lucian Marinescu de la Opera Română.

Dirijorii colonel Emilian Ursu și căpitan Crișan Pârâu, ca și dirijorii corurilor Gheorghe Popescu și Ion Golcea au dat viață, cu nerv și, totodată, cu grija necesară pentru nuanțe, unor lucrări de referință ale creației noastre muzicale și literare inspirată din activitatea de șase decenii și jumătate a Partidului Comunist Român.

George SBÂRCEA

Manifestări muzicale omagiale ale studenților

În cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României", manifestările „Săptămînii culturale studențești bucureștene" (7—12 aprilie) organizate de Centrul Universitar București sub genericul omagial — 65 de ani de la făurirea P.C.R. — au avut un farmec aparte, rezultat atît din fiorul de tinerețe și prospețime al prezențelor artistice (studenți, muzicieni activi etc.) cît și din valoarea imaginii sintetice oferite de vîrfurile profesioniste sau amatoare într-ale artei — muzicale, teatrale, cinematografice, coregrafice. Rememorînd cele șase zile ale acestui periplu cultural (găzduit pe rînd de Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Studioul de teatru al I.A.T.C. și Casa de cultură a studenților „Grigore Preoteasa") putem spune că muzicienilor le-a revenit importantul rol de a încadra, la modul superlativ, celelalte prezențe artistice ale săptămînii.

Fără a fi de competența noastră comentarea spectacolelor de teatru și film — cum ar fi spectacolul intitulat „Miorița" după piesa dramaturgului Valeriu Anania, susținut de studenți actori de la I.A.T.C. (9 aprilie, Studioul de film al Casei de cultură a studenților), ne vom opri asupa a două spectacole muzicale de mare ținută oferite de Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

Avînd privilegiul — pe deplin meritat — de a deschide ciclul manifestărilor „Săptămînii culturale studențești bucureștene", cele două spectacole prezentate de clasele de canto ale prof. univ. Arta Florescu și asis. univ. Georgeta Stoleriu în sala „George Enescu" a Conservatorului, la 7 aprilie, (spectacole laureate la ultima ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" — noiembrie 1985, ce au cunoscut deja numeroase reprezentații pe scenele artistice ale capitalei și țării, precum și pe numeroase platforme industriale) au supralicitat din debut cotele măiestriei artistice, acreditîndu-și ținuta în fața unui public tînăr ce a apreciat cu deosebită căldură meritele interpretative ale soliștilor, dar și concepția programatică și regizorală caracterizată printr-o binevenită sobrietate.

Am aplaudat mai întîi evoluția clasei de canto a prof. Arta Florescu — într-un spectacol sugestiv intitulat „Cîntăm partidul și țara" ce ne-a prilejuit întîlnirea cu o muzică și poezie patriotică de cea mai bună calitate și a cărui bogăție ideatică a fost atent dozată printr-o succesiune de momente interpretative (de solo, duete, tutti) bazată pe alternanța caldei timbralități a vocilor feminine — Angela Burlacu, Mioara Manea, Gladiola Nițulescu, Doina Măgureanu, Carolina Astanei, Cristina Iordăchescu — cu aplombul tenoral al lui Alexandru Badea, sau cu susținerea gravă a basilor — Paul Basacopol și Mihnea Lamatic. Beneficiind de acompaniamentul pianistic al Doinei Micu, tinerii cîntăreți și-au demonstrat deopotrivă virtuozitatea solistică cît și știința dozării cîntului în grup — aspecte ce stau permanent în atenția prof. Arta Florescu. Dincolo de mica regizare a expresivității gestice, nu am observat și o concepție scenografică și regizorală care să evidențieze culoarea metaforelor poetico-muzicale, ca de altfel și personalitatea fiecărui interpret. Sobrietatea și eleganța binecunoscutei costumații de concert, sinceritatea emoțională, dar și arta accentuării sensurilor expresive din mariajul muzică-poezie au fost apanajul acestei prime ieșiri la rampă a studenților-muzicieni bucureșteni.

Cu mult mai dinamică și mai nuanțată a fost concepția celui de-al doilea spectacol al serii, prezentat de clasa de canto a Georgetei Stoleriu. Pornind de la profunda și emoționanta idee de „creștere a limbii române și a patriei cinstire" din „Testamentul Văcărești lor", spectacolul de poezie și muzică românească „Tezaur mioritic" s-a conturat (încă

de la premiera din 25 aprilie 1985) ca o superbă declarație de dragoste și credință față de tezaurul cultural național, declarație care îi aparține în primul rînd profesoarei, dar și cîntăreței de prestigiu internațional Georgeta Stoleriu, în sensul de a fi conceput un spectacol cu un mesaj patriotic atît de elevat (ideea „Testamentului Văcărești" pornește din contactul interpretei Georgeta Stoleriu, în 1984, cu ciclul de lieduri vocal-instrumentale al compozitoarei Felicia Donceanu intitulat *Cîntînd cu Enăchiță Văcărescu)* pe care l-a definitivat apoi, cu sprijinul regizorului A. I. Arbore într-o viziune scenică stilizată, sugestiile naționale fiind prezentate prin cîteva tușe delicate dar suficient de sugestive — un coș cu mere pe pian, un vas de ceramică neagră cu zambile, ștergare și lăvicere artizanale etc.

Valoarea textului vorbit sau recitat — numai din mari autori români precum Eminescu, Alecsandri, Coșbuc, Arghezi, Nichita Stănescu etc. — conjugată cu valoarea muzicii de Ciprian Porumbescu, Gh. Stephănescu, G. Enescu, M. Brediceanu, T. Ciortea, M. Jora, D. Popovici etc. — subliniază premisa reușitei acestui demers istoric de cultivare a dragostei față de limba română.

Nu mai puțin importantă a fost contribuția celor șase cîntărețe ale clasei de canto Georgeta Stoleriu — Adriana Urechescu (soprană lirică-lejeră), Ruxandra Donose (mezzo), Irina Săndulescu-Bălan (soprană lirică), Ruxandra Vodă (soprană lirică), Liliana Petrescu (mezzo), Felicia Filip (soprană lirică, absolventă) ce au făcut să vibreze, cu grația și delicatețea specifică, superbele volute ale limbii poetico-muzicale.

Pe lîngă discreția regizorală — perfect adaptată textelor și punînd în valoare pe fiecare interpretă în parte, pe lîngă dozajul expresiv (nu lipsit de vigoare) al rafinatelor țesături poetico-muzicale, am remarcat, alături de virtuozitatea individuală, cultivarea unui cînt de ansamblu deosebit de omogen, prin care transpare, credem, un principiu pedagogic călăuzitor al Georgetei Stoleriu : dezvoltarea spiritului de colegialitate prin cîntatul în grup.

La aproape un an de la premieră (interval de timp în care a parcurs deja un important traseu concertant jalonat de Festivalul piteștean „Darclée", de platformele industriale clujene ca și de Conservatorul din Cluj-Napoca, de repetatele apariții la Conservatorul bucureștean și de cea de-a IV-a ediție a Galelor „Amfiteatru" de la Slănic Moldova), spectacolul „Tezaur mioritic" nu face decît să-și sporească prospețimea și forța expresivă.

De la concertul de deschidere al „Săptămînii culturale studențești bucureștene", iată-ne efectuînd, fără mari regrete, un salt în timp destul de substanțial, spre seara de închidere a ciclului de manifestări amintit, cînd ne vom întîlni din nou cu profesionalismul la superlativ. Protagoniștii sînt două apreciate formații ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" : Orchestra de cameră „Concerto" condusă de asist. univ. Dorel Pașcu-Rădulescu și Corul „Madrigal" dirijat de prof. dr. Marin Constantin. În sala „George Enescu" a Conservatorului se fac auzite mai întîi armoniile impresioniste ale *Amurgului de toamnă* de Alfred Alessandrescu, care, prin dozajul arcușelor orchestrei de cameră „Concerto" degajă parfumul subtil, romanțios prin traseele ideii melodice obsesive și culoarea difuză a florilor tîrzii. Execuția impecabilă — prin care subînțelegem omogenitatea sonorității de ansamblu, precizia atacurilor, claritatea construcției formale evidente la nivelul fiecărui gest interpretativ, fluența și flexibilitatea tușelor dinamice și nu în ultimul rînd coeziunea rezultată dintr-un intens travaliu — a caracterizat și cel de-al doilea moment interpretativ al formației „Concerto", de această dată un veritabil reper concertant : *Concerto grosso op 6 nr. 8* de Corelli.

Eleganța și vizionarismul acestor pagini au subliniat din nou afinitatea formației „Concerto" și a talentatului său dirijor Dorel Pașcu-Rădulescu față de gesturi muzicale de extremă finețe, prin care sonoritatea caldă a instrumentelor de coarde se mlădiază asemeni unei acuarele.

Și fiindcă vorbim de acuarelă, ceea ce nu ne împiedică să ne gîndim și la pictura în peniță — spre exemplu, nu cunoaștem un reper mai potrivit decît stilul coral al Madrigalului. În frumoasele lor costume de epocă (pe care nu de puține ori ochii zăbovesc în numărarea mărgelelor sau volanelor) madrigaliștii au făcut un tur de forță prin literatura madrigalului românesc și universal, renascentist și contemporan, risipind sentimente ale verticalității umane precum — iubirea de țară : *Măreț precum Carpații* de Marin Constantin și *Te iubim din suflet, dulce Românie* de Ion Vintilă —, duioșia maternă : *Mama* de Ioan D. Chirescu —, umorul : *Variațiuni pe tema „Păstrăvului"* de Fr. Schogel — și în fine verva strălucitoare : *Mattona mia cara* de Orlando di Lasso, *Fire, Fire* de Thomas Morley, *Chindia* de Alexandru Pașcanu.

În încheierea concertului, „Madrigalul" a intonat cel mai frumos imn al tinereții — *Gaudeamus igitur*. Într-adevăr, nu poate fi bucurie mai mare decît să intonezi cu „Madrigalul" — ce prin propria-i longevitate simbolizează tinerețea veșnică — un cîntec apreciat aflat pe buzele tuturor tinerilor studioși ai planetei, și poate cel mai convingător mesaj de pace — de Anul Internațional al Păcii.

Încheind prezentarea elogioasă a inițiativelor muzicale ale Conservatorului bucureștean din cadrul „Săptămînii culturale studențești" (7—12 aprilie) ne exprimăm regretul de a nu fi putut aplauda și tineri compozitori și muzicologi, alături de interpreți foarte bine instruiți și dotați — ce nu au fructificat dealtfel decît zonele cîntului vocal și orchestral (au lipsit evoluțiile unor tineri instrumentiști, valoroși cel puțin din perspectiva cunoașterii lor naționale și internaționale).

Se cerea, deci, un cadru mai larg de evoluție, care să fie cu adevărat reprezentativ pentru tinerii muzicieni și care să permită conturarea unei imagini cît mai complete în conștiința unui public — într-o anumită măsură nu foarte familiar sălilor de concerte ale Conservatorului. Cu toate acestea, prezența Conservatorului în cadrul „Săptămînii culturale studențești bucureștene" a fost dintre cele mai importante și apreciate de public, probînd înaltul nivel profesional și etic al acestui adevărat focar de artă și cultură.

Ileana PREDA-URSU

Concert simfonic

Un concert simfonic care include pe afișul său trei lucrări românești, simptomatice pentru aria de exprimare stilistică a componisticii noastre, devine implicit interesant și incitant pentru iubitorul de muzică și totodată un eveniment de reală penetrație culturală dacă realizarea sa intrinsecă este subsumată total fondului ideatic și estetic-structural al fiecărei partituri în parte. Desigur, misiunea dirijorului, al acestui regizor de gest și atitudine interpretativă, este „ab initio" dificilă și plină de răspundere. Răspundere pentru „soarta" redării partiturii la nivelul cerut de complexitatea codurilor care o compun și care cer o riguroasă și curajoasă descifrare, un ochi atent și scrutător asupra „amănuntelor", de atîtea ori... esențiale ale muzicii, „amănunte" care fac și desfac întregul sonor în imagini de sunet și culoare, de clar și obscur, dar neapărat în imagini generatoare de emoții artistice modelatoare...

Iată, deci, exprimate succint, datele definitorii ale recentului concert de muzică românească care a avut loc în cadrul aniversar al începutului de mai la Filarmonica bucureșteană, sub bagheta dirijorului Modest Cichirdan, un sensibil și profund șef de orchestră, avînd înscrise în bogata și apreciata sa carieră artistică, destule reușite interpretări ale multor opusuri de muzică românească. De data aceasta, Modest Cichirdan și-a alcătuit programul mărșind pe criteriul diversității stilistice, al lipsei totale de prejudecăți în fața fenomenului componistic românesc contemporan dorind să sublinieze parcă, de această dată, că includerea în același program a *Concertului de clarinet* de Aurel Stroe, a *Simfoniei a XX-a „Triumful înfrățirii popoarelor"* compusă de Dimitrie Cuclin și a *Expresiunilor* pentru bariton și orchestră pe versuri de Eugen Jebeleanu intitulate *Omagiu vieții*, lucrare semnată de Carmen Petra-Basacopol, nu este nicidecum expresia unei eterogenități forțate ci mai degrabă cele trei muzici conturează o posibilă paradigmă evolutivă, un unghi de vedere al evoluției creației românești a cărei diversitate de concepții și tehnici de construcție sonoră reprezintă de mult un semn al vitalității și forței de expresie ale culturii noastre muzicale. De altfel, aceste două trăsături amintite mai înainte caracterizează, cred, toate cele trei opus-uri interpretate de orchestra Filarmonicii „George Enescu".

Vitalitate și forță de expresie subordonate reliefării unei ideatici generoase, muzica cuvintelor născînd fluidul orchestral într-o evoluție echilibrată și clară în intenții, iată ce transpare din audiția lucrării semnate de Carmen Petra-Basacopol, muziciană de o sobrietate aparte care nu exclude liricul și suavitatea din tot ceea ce poartă marca personalității sale creatoare. Compozitoarea reiterează în aceste „expresiuni" pentru bariton și orchestră (convingător și sigur pe mijloacele sale de exprimare baritonul Nicolae Urdăreanu) structuri conceptuale proprii filtrînd discret un neoromantism impregnat de influențele benefice ale folclorului românesc.

Reascultarea *Concertului pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe mi-a (re)produs peste ani o satisfacție a receptării artistice, nu atit la nivelul senzitivului frust cît în special la nivelul conceptualului, al operării cu structuri determinate care interrelaționîndu-se se autotransformă în concepte estetice de o savoare oricînd reconfortantă. Este „semnul de marcă" al operei pe deplin construite ideatic și afectiv, al laxității de sensuri pe care o muzică impecabil concepută o disipează în spațiul unei culturi muzicale, revigorînd-o.

Clarinetul lui Aurelian Octav Popa a însemnat pentru această lucrare fundamentală a literaturii noastre concertante o adevărată șansă. Aurelian Octav Popa cîntă acest concert atît de „natural" încît ai impresia că de fapt complexitatea scriiturii instrumentale este anulată de „lejeritatea" cu care interpretul trece de la o cascadă de atacuri în forte la irizările subtile ale unui sunet armonic, pînă nu demult greu de atins...

De pe cu totul alte coordonate estetice trebuie privită *Simfonia a XX-a* purtînd semnătura omului de mare cultură și largă deschidere creatoare care a fost Dimitrie Cuclin. Autorul *Tratatului de estetică muzicală* rămîne fidel în această simfonie dezvoltărilor tematice de tip clasic încadrate într-o arhitectură a formei de sonată ale cărei valențe de expresie devin stimulatoare pentru fantezia creatoare a compozitorului. Orchestrația este strălucitoare și în același timp de un dramatism profund, temele anticipîndu-se parcă una pe alta într-un discurs sonor mereu fremătător. Și, repet, totul descriind o macrostructură de un clasicism muzical funciar. Dar Cuclin a mers totuși mai departe în această monumentală simfonie a sa : i-a conferit o semnificație de o mare valoare etică dedicînd muzica aceasta de un accentuat caracter dramatic idealului nobil al înfrățirii tuturor oamenilor acestui Pămînt prea des răvășit de ecoul sumbru al confruntării.

Orchestra Filarmonicii s-a dovedit a fi încă o dată un ansamblu de un profesionalism remarcabil, omogen și maleabil în același timp, aflat într-un moment fast al îndelungatei sale existențe artistice, moment ce nu exclude, totuși, abordarea tuturor partiturilor incluse în programe de pe o aceeași poziție creatoare și responsabilă.

Sorin LERESCU

Cvartetul „Serioso"

Înscris în suita de concerte dedicate de Filarmonica „George Enescu" aniversării a 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, recitalul cvartetului „Serioso", de miercuri 29 aprilie pe scena Ateneului, a constituit un moment de real interes. Programul ales de cei patru muzicieni (Radu Ungureanu — vioara I, Daniela Isipciuc — vioara a II-a, Gabriel Bălă — violă, Mariana Oțeleanu Amarinei — violoncel) a cuprins trei lucrări din creația românească de gen, emanații ale unor orientări stilistice diferite, ale căror valențe au fost reliefate în mod corespunzător. Fie că este vorba de generozitatea frazării, de redarea în toată amploarea lor a arcuirilor melodice din care este construit *Cvartetul I*

de Serafim Antropov sau de unduirea profilurilor în permanentă devenire ale discursului enescian *(Cvartetul nr. 2 în sol major)*. Remarcabilă a apărut în acesta din urmă preocuparea pentru detaliu, pentru surprinderea și redarea cît mai nuanțată a tentelor uneori abia sugerate sau subînțelese ale scriiturii. Din acest punct de vedere versiunea oferită de cvartetul „Serioso" a vădit profunda înțelegere a dificilei partituri enesciene, chiar dacă unele sonorități au apărut pe alocuri terne.

În creația lui Corneliu Dan Georgescu, *Cvartetul nr. 3* cu bandă de magnetofon se înscrie în ciclul dedicat lui Mondrian (de data aceasta *Compoziției cu gri și negru)*. Muzica sugerează frumusețea gravă a picturii artistului olandez. O paralelă — sesizabilă la o singură audiere — între mijloacele de expresie ale lui Corneliu Dan Georgescu și ale artistului olandez evidențiază deopotrivă economia materiei cu care se lucrează (cvartetul se bazează pe tehnica minimal-repetitivă), cu hegemonia non-culorii (gri și negru, în accepțiunea lui Mondrian, efecte de pizzicato, spiccato pe acorduri placate predominante în lucrarea muzicală ; banda, la rîndul său se bazează pe un sunet continuu în registrul grav, emis de sintetizor peste care se suprapun percuții cu sunet sec, foarte rar cele de culoare). Rezultanta sonoră tinde spre abstractizare, prin depersonalizarea elementului generator, evitînd impunerea particularului. Muzica este departe de a avea caracter ilustrativ, trăind din propriile tensiuni, acumulări. Ea vădește binecunoscutele afinități ale compozitorului Corneliu Dan Georgescu cu artele plastice, afinități ce țin de însăși structura sensibilității sale artistice. Interpretarea a demonstrat capacitatea ansamblului de a surprinde toate aceste subtilități.

Bine sudat sub raportul gîndirii, chiar dacă disponibilitățile interpreților nu sînt egale (remarcabilă apărînd calitatea interpretativă a violonistului Radu Ungureanu și a violistului Gabiel Bălă), Cvartetul „Serioso" este o formație cu certe perspective.

Michaela ROȘU

BISTRIȚA—NĂSĂUD

Concurs de interpretare

Ajungînd, pentru prima dată, în orașul Bistrița Năsăud, știam că acesta este așezat în partea superioară a cursului Someșului Mare și că se învecinează, ca județ, cu Maramureșul, Cluj-Napoca și Suceava. Aceasta, din punct de vedere geografic, căci, știut fiind, cultura zonei are doi centri clari de gravitație, ce poartă numele George Coșbuc și Liviu Rebreanu. De asemenea, am aflat că aici s-a născut Andrei Mureșianu și celebra muză eminesciană Veronica Micle, ca să nu mai vorbim de puternicele impresii, produse la fața locului, de rezultatele iscusinței bistrițenilor și năsăudenilor în arta populară. La toate aceste moșteniri pline de valoare, de vreo 11 ani, se adaugă deja tradiționalul concurs, pe care bistrițenii îl organizează, cu toată seriozitatea, avînd ca obiectiv interpretarea muzicii instrumentale românești de către elevii cursului elementar și gimnaziului. Acum au fost invitații lor și reprezentanți ai vreo opt județe limitrofe, în general, toți concurenții manifestînd, după aprecierile prof. univ. Liviu Comes, care conduce lucrările juriului, încă de la înființare, un sporit grad de ridicare a pregătirii. Este interesant că, prin ținuta și responsabilitatea cu care s-au prezentat la rampa concursului, tinerii susținători ai valorilor noastre de creație, purtînd semnătura lui Ciprian Porumbescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Tudor Ciortea, Wilhelm G. Berger, Tiberiu Olah, Liviu Comes, Liviu Dandara, Dan Buciu, Grigore Nica, Valentin Petculescu, au demonstrat că s-au angajat, cu veritabilă pasiune, pe drumul concertistic de perspectivă, cu un repertoriu românesc, care încă mai așteaptă să-și ocupe locul meritat în conștiința melomanilor. De fapt, de la prima zi a concursului, deschisă cu vibrație de către directorul secției de artă a școlii generale din Bistrița, prof. Silviu Baciu, plină în ultima zi, în care au răsunat elegantele acorduri ale **Toccatei** din **Suita op. 10** de George Enescu, în interpretarea tinerească a pianistei Delia Pleșca, un talent născut pe aceste meleaguri, tot acest răstimp, scurs cu repeziciune, a constituit, pentru mine și pentru ceilalți membri ai juriului, o adevărată sărbătoare, în care am putut sesiza, pe de o parte, contribuția adusă la dezvoltarea școlii noastre interpretative, prin cursurile elementare și gimnaziale ale secțiilor de artă din școlile generale, iar, pe de altă parte, atenția cu totul aparte cu care sînt primite aceste realizări, de către publicul de diferite vîrste, dornic de a asculta și de a participa la asemenea recorduri. Este suficient, în acest sens, după părerea mea, să înscriu cîteva nume de tineri interpreți, urmăriți, ca deobicei, evolutiv, de la cei mai mici la cei mai mari, pe scena de la Bistrița, care sîntem convinși că vor străluci, mai departe, cu tărie din ce în ce mai mare. Este vorba de: Orian Cristina, Bartha Matyas, Rădoiu Corina, Petruța Adriana, Șieu Radu, Frandeș Carina, Vîntu Codruța, Beldeanu Ioana, Iftimie Ionela, Zamfir Ionuț și Baciu Marta. În spatele fiecăruia dintre recordmani se află desigur profesorii lor îndrumători, care merită, firesc, să fie și ei menționați : Ioan Dima, Cristina Sîrbu, Ghiță Adina, Cipriana Gavrișiu, Bălaj Adriana, Belciug Constantin, Ecaterina Baciu, Anca Parghel. „Timp de trei zile, îmi declara prof. Ioan Ilieș, inspector școlar general adjunct, Bistrița a trăit bucuriile muzicii pe care numai întîlnirea cu artele ți le poate oferi". De fapt, și în discuția pe care au purtat-o membrii juriului cu Simion Lupșan, revenea des bucuria că prin acest concurs se fac pași siguri spre deschiderea culturală așteptată, împlinind nevoile spirituale ale bistrițenilor, pînă acum văduviți de existența unui ansamblu simfonic, sau a unui teatru liric, deziderate care încep să se contureze cu proeminență și a căror împlinire devine realitate.

Implicați în vasta operă de dezvoltare a economiei și culturii, bistrițenii își aduc contribuțiile lor originale, continuînd frumoasele tradiții și încercînd să transforme vechea cetate transilvană într-un centru al artelor rezonînd contemporan.

Anton DOGARU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

RÉALISATIONS ET PERSPECTIVES DE LA CULTURE MUSICALE ROUMAINE À LA LUMIÈRE DES DOCUMENTS DU P.C.R. ET DE LA PENSÉE DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DU PARTI, LE CAMARADE NICOLAE CEAUȘESCU

La victorieuse révolution de libération sociale et nationale antifasciste et anti-imperialiste du 23 Août 1944 a ouvert la voie à de profondes transformations révolutionnaires, à la grandiose œuvre d'édification du socialisme sur le sol de la Roumanie, à la réalisation des hauts idéals de progrès et de civilisation du peuple roumain. Les valeurs de l'esprit créées dans les années du socialisme avec l'enthousiasme, le don de soi et le sens de responsabilité qu'inspire l'élan héroïque du peuple entier, engagé dans la lutte pour le raffermissement du nouvel ordre social, constituent une partie intégrante de la révolution socialiste, de la prise de conscience révolutionnaire. La musique, de toujours présente dans la vie du peuple roumain mais d'autant plus aux grandes heures de batailles de libération sociale et nationale, se présente telle une chronique sensible et véridique de la destinée historique de la patrie, tel un de ces documents humains et sociaux, authentique et convaincants, quelle que soit son genre et ses manifestations — folkloriques ou professionnelles. Les multiples capacités de l'art sonore, ses riches implications dans toutes les sphères d'action, de pensée et de sensibilité des fils de cette terre, les effets profonds qu'il exerce en modelant les consciences, ont haussé son prestige artistique, socio-politique et idéologique, le stimulant à devenir une composante notable de la culture socialiste, à représenter avec éclat la spiritualité roumaine, le génie créateur du peuple.

Dès l'entre-deux-guerres mondiales, le monde musical des divers pays jouissant d'anciennes traditions culturelles prenait conscience surpris et plein d'admiration, du caractère original du folklore roumain qui depuis des siècles perpétue les traits de tempérament du peuple, sa façon spécifique en même temps qu'artistique de se manifester à travers la chanson, qu'il s'agisse d'exprimer sa joie ou de sa souffrance. La musicalité native du peuple, ainsi que le talent exceptionnel de quelques-uns des représentants de la musique roumaine au cours de cette période-là ont constitué des arguments valables permettant à des figures marquantes de la vie culturelle de l'étranger d'entrevoir avec certitude une future montée ultérieure de l'école musicale roumaine.

Ce qui cependant a mené à l'actuel épanouissement de tous les genres, à la diversité des styles dans le domaine de la composition, à l'apparition d'ouvrages intéressants, appréciés sur le plan universel, ce fut non seulement l'étroite conjugaison des échos de musique populaire avec les modalités de création les plus savantes, mais aussi la nature diverse et inédite de la problématique de contenu abordée par les œuvres de musique roumaines écrites pendant les années du pouvoir populaire : „On sait bien qu'à chaque époque — disait le camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti — le grand art reflète les impératifs de la vie sociale, les idéals des

hommes, l'existence, le zèle et les préoccupations de ceux qui travaillent, que les grands compositeurs se sont toujours identifiés aux moments importants de l'histoire de leur pays".

Perpétuant les traditions antérieures de la musique chorale, le genre ayant la plus large diffusion et jouissant de la plus grande adhésion dans la classe laborieuse de la ville et du village, les musiciens d'aujourd'hui confèrent une dimension nouvelle au credo qu'ils ont assumé de leurs devanciers. Mais, en même temps, nos compositeurs, se plaçant au niveau des plus récentes conquêtes de l'art sonore universel dans le domaine des moyens d'expression, s'entendent à les faire valoir de telle manière que leurs œuvres puissent laisser entrevoir dans une mesure égale et les mutations intervenues dans le paysage autochtone — j'envisage ici sa spectaculaire modernisation et urbanisation — et les exigences toutes nouvelles de l'homme d'aujourd'hui — d'ordre esthétique, éthique et culturel — nées de ces mutations mêmes.

Plus particulièrement durant les vingt dernières années, sous l'orientation éclairée du P.C.R. et du secrétaire général, la culture musicale est devenue un semblable reflet artistique et humain de la civilisation socialiste, des réalisations actuelles comme des visionnaires perspectives qui se dessinent lorsque l'on songe à ce que sera le portrait spirituel de l'homme de demain. L'humanisme de la musique roumaine contemporaine — un trait qui la définit en propre, reconnu pour tel par tout le monde — représente la conséquence normale de l'agencement harmonieux du caractère spécifique national avec l'univers d'idées de notre temps révolutionnaire. „Nous avons besoin d'une poésie, d'une musique, d'œuvres plastiques qui expriment la réalité, l'existence, qui immortalisent le travail et la création héroïque de notre peuple" — affirmait le secrétaire général du Parti au Plénum du C.C. du P.C.R. le 1—2 juin 1982. Cet impératif est devenu lui-même une réalité grâce à l'effervescence créatrice dans tous les domaines de l'art sonore, grâce à l'abondance d'ouvrages de tout genre — des plus accessibles aux pièces les plus monumentales — qui ont stimulé sur de multiples plans la vie musicale, l'activité concertante, les émissions de la RTV, les actions de diffusion dans la société par le livre et le disque. La recherche musicologique et la critique musicale se sont elles aussi efforcées d'exprimer d'une façon adéquate le patrimoine toujours plus vaste de notre création musicale, au travers d'études, commentaires et tomes qui embrassent l'entière destinée de la musique roumaine.

On peut affirmer qu'aujourd'hui, plus que jamais auparavant, la vie musicale roumaine — composition, interprétation, recherche, enseignement et éducation-animation — s'intègre tout naturellement dans le grand mouvement artistique contemporain, se forgeant par les œuvres représentatives qu'elle voit naître et par l'activité de nos talentueux interprètes, par les concerts et les spectacles d'un niveau artistique élevé, un prestige bien mérité que d'ailleurs confirment et honorent les nombreux prix et distinctions remportés dans le pays comme au-dehors, si bien que l'on compte aujourd'hui plus de 60 prix internationaux par an, chose qui situe la Roumanie à une place d'élite, à côté de pays dont on connaît la longue tradition musicale.

Simultanément avec l'affirmation croissante du prestige de l'école musicale roumaine dans le monde, la grande œuvre d'éducation culturelle des masses, qui se poursuit incessament dans notre pays, entraîne au même pas tout ensemble compositeurs, musicologues, animateurs, éducateurs, interprètes, au sein des nombreuses institutions spécialisées dont nous disposons. Aussi, la participation des masses à la vie musicale est-elle devenue une coordonnée majeure de l'activité culturelle-éducative. La musique réunit aujourd'hui autour d'elle des millions et des millions de Roumains, sous la bannière d'un credo commun, patriotique et humaniste, dans un effort unique d'élever la culture et la civilisation à des échelons supérieurs.

La grandiose et noble œuvre d'initiation et d'éducation musicale du public, l'attirant à la musique, s'est imposée dans le processus complexe de formation de la personnalité humaine telle une nécessité impérieuse. La réalisation dès le plus jeune âge d'une éducation musicale, l'élargissement continuel de la sphère d'action de toutes les institutions musicales — par des concerts et des rencontres avec la classe laborieuse, par des déplacements réguliers des ensembles artistiques sur le lieu même des entreprises de tout ordre et notamment dans les centres ouvriers ne disposant pas d'institutions dans la sphère de la musique — ont conduit à l'élargissement conséquent des rangs du public spectateur et auditeur, à une hausse conséquente de l'intérêt général pour le fait de musique. Aussi, d'intensifier l'appui qu'il nous faut accorder au mouvement des artistes amateurs, de développer sans arrêt l'habitude et le goût d'écouter et de comprendre l'art des sons, restent-ils des devoirs de la plus grande et noble portée pour nous qui déployons notre activité dans ce domaine.

Un cadre excelent pour remplir cette mission nous est offert par le Festival National „Cîntarea României", lequel constitue, comme le montrait le camarade Nicolae Ceaușescu lors du IIe Congrès des Conseils Populaires, „un ample mouvement de création et d'éducation, un vrai festival du travail et de la création pleinement libres, une vaste tribune où vienne se manifester l'esprit militant, ré-

volutionnaire, et où puisse s'affirmer la nouvelle conscience de l'homme, la conscience socialiste".

Dans ce contexte généreux que je viens d'évoquer, l'enseignement musical — composante notable de notre culture — se déroule sur des bases matérielles et spirituelles particulièrement fécondes pour assurer une formation professionnelle de la meilleure et la plus haute qualité, se trouvant en permanent rapport avec la vie musicale dans son ensemble ainsi qu'avec la classe laborieuse, et contribuant considérablement à l'éducation des masses, à la préparation exemplaire des enseignants futurs. Les principes modernes visant à intégrer l'enseignement, la recherche et la production se sont trouvés une applicabilité optimale dans le domaine de la musique — qui est, par lui-même, intégré — stimulant l'activité de tous ceux qui s'efforcent de mettre en valeur les grands talents dont dispose en permanence l'école roumaine de musique.

Le glorieux anniversaire du P.C.R., qui coïncide avec une année dédiée à la paix, idéal promu avec esprit de suite par la Roumanie et son président, porte de manière heureuse aussi sur une vocation depuis tout temps manifestée par l'art sonore, celle d'avoir le don „d'apaiser les passions et d'éteindre les haines" comme disait Enesco. Aussi, à l'unisson de tout notre peuple, nous autres musiciens de la Roumanie socialiste, servants fidèles de cet art, nous tous, compositeurs, enseignants et chercheurs, autant de maîtres de beauté, exprimons notre pleine adhésion à la nouvelle démarche du président Nicolae Ceaușescu, à la position du secrétaire général du P.C.R., ferme, constructive et s'appuyant sur un principe immuable, à savoir la cessation des actions militaires contre la Lybie et, par contre, la solution pacifique des différends intervenus entre les Etats du monde. La vocation à la Paix — trait distinct et permanent de l'âme roumaine — trouve sa meilleure et convaincante expression dans la „Déclaration-Appel" du Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes de Roumanie ainsi que dans la „Déclaration" de la Grande Assemblée Nationale concernant l'Année Internationale de la Paix, de même que dans les motions adoptées par le Comité National Roumain des „Hommes de science et la Paix", le Comité National Roumain à „La défense de la Paix", sans oublier toutes ces autres institutions centrales, ces organismes centraux qui, tous à la fois, enregistrent de récentes démarches de la Roumanie socialiste au nom de intérêts suprêmes de paix dans le monde. Aujourd'hui, plus que jamais, les nobles vertus de la musique, appelées à répondre aux exigences actuelles et de perspective de notre nation socialiste, telles qu'elles sont présentées dans les documents du XIII-e Congrès du P.C.R., correspondent à cet idéal majeur de notre temps, soit de promouvoir un esprit d'entente et de coopération entre toutes les nations du globe, idéal que le langage universel de la musique peut transfigurer dans un message de grand souffle, où l'on puisse identifier les nobles aspirations de l'homme de partout.

Répondant aux vibrants appels du secrétaire général du Parti, nous considérons qu'il est de notre devoir de patriotes et de citoyens, que nous tous, servants de l'art sonore, nous exprimions par notre activité, nos créations (compositions et interprétations), l'aspiration commune à faire de la culture musicale roumaine un facteur toujours plus puissant de progrès social et spirituel, un foyer où règne lumineux l'idéal de paix, d'amitié et de coopération entre tous les pays du monde.

Pr Nicolae CĂLINOIU
Président de l'Union des Compositeurs et Musicologues de la R. S. de Roumanie
et
Recteur du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest

LA CULTURE MUSICALE, PARTIE INTÉGRANTE DU PROCESSUS D'ÉDIFICATION DE LA SOCIÉTÉ SOCIALISTE

Vasile TOMESCU

Novatrice par sa vocation même — celle qui d'ailleurs la définit —, la société socialiste roumaine cultive les valeurs de son héritage spirituel dans un dialogue organiquement établi avec celles du présent, attestant ainsi la continuité de la nation sur le territoire ancestral et, tout autant, le génie créateur, l'originalité, la profondeur, la vigueur de la pensée et de la sensibilité du peuple.

Si, dans le passé, la musique, en tant qu' expression des idéaux esthétiques du temps, ne trouvait pour s'affirmer qu'une absence d'appui et d'encouragement moral et matériel, aujourd'hui en échange le fait de poser les bases de la création compositionnelle sur les principes d'un art à portée patriotique et humaniste, mais aussi bien sur l'expérience et les réalisations notables de la tradition, constitue un objectif dûment inscrit dans le programme idéologique du parti communiste roumain et de l'Etat.

Envisageant l'apport de la culture musicale nationale dans le contexte du 65e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, on constate que la participation de l'art sonore à l'épopée nationale, en affirmant ses valeurs tout d'abord par les créations du folklore et par les chants qui, encore autrefois, appelaient à la lutte révolutionnaire sous la bannière de la liberté, de l'indépendance et du progrès de la patrie, constitue l'un des aspects les plus éloquents de l'histoire contemporaine et de la vie spirituelle de la Roumanie d'aujourd'hui. „Notre pays — affirmait le président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du parti, lors de l'Assemblée générale des compositeurs et des musicologues en 1968 — a de quoi être fier de son riche et précieux trésor de création musicale, forgé tout au long des siècles par le grand artiste populaire anonyme dont l'expressivité, qui révèle le talent et le génie artistique remarquable de notre peuple, est le porte-voix de notre spiritualité nationale, de la noblesse et de la profondeur des hommes qui ont vécu, ont lutté et ont travaillé dans ces parages".

Aussi, loin de rester un simple document d'un temps et d'aspirations révolus, le trésor musical national, du mélos folklorique à la composition savante, représente-t-il la prémisse vivante et toujours féconde du présent, un solide échelon d'où s'élance vers son devenir la musique d'aujourd'hui et du lendemain. Car ce trésor — continuait le président Nicolae Ceaușescu à la même occasion — „offre aux compositeurs une source d'inspiration intarissable, un dépôt inaltéré de sensibilité créatrice capable d'imprégner notre musique contemporaine d'une spécificité nationale authentique, de fraîcheur, de vigueur et d'originalité".

La musique roumaine actuelle prouve avec une intensité sans précédent être la somme des vertus permanentes de musicalité du peuple et des conquêtes morales et esthétiques propres au présent socialiste, empreintes d'élan patriotique et humaniste, au sein d'une évolution qui s'avère fertile et parfaitement unitaire. Tout à la fois, notre musique contemporaine se montre structuralement ouverte aux idées les plus avancées sur le plan universel quant à l'élaboration et à l'accueil de son message artistique, étant donné la finalité qui par excellence investit l'art sonore, à savoir d'être le messager d'une nation qui ne cesse de promouvoir la paix, l'amitié et la coopération avec tous les peuples du monde. „La musique a cette admirable capacité de se faire comprendre sur tous les méridiens. Elle dispose d'un langage propre, international, qui ne connaît pas les frontières et qui, de ce fait, facilite la communication immédiate et le rapprochement des hommes et des peuples... C'est à la musique que revient la haute mission de porter à travers le monde le message de notre peuple qui aspire à travailler et à créer en paix, à faire connaître ses idéaux de progrès et de civilisation" — soulignait par la suite le président Nicolae Ceaușescu dans l'allocution mentionnée.

Résultat de la libre affirmation du génie créateur de successives générations du peuple, des expériences et options stylistiques à l'intérieur d'un langage qui de tout temps est propre à ce peuple et ne s'attache qu'à l'immuable conviction que l'artiste véritable est celui qui exprime ce que l'être humain a de meilleur et de noble — raison, sensibilité, élan créateur —, la musique roumaine actuelle s'abreuve aux thèmes ardents de l'âge socialiste, au processus d'édification de l'„homme nouveau", celui-là même qui travaille dans les grands chantiers du pays, sur les champs où poussent nos moissons dorées, sur les bancs de nos écoles, dans toute cette complexité de formes où s'écoule la vie de notre société contemporaine. Les compositeurs, les interprètes, les théoriciens de la

musique roumaine se situent ainsi aux premiers rangs dans l'effort de débattre sur la mission de l'art, de poursuivre la recherche du phénomène sonore contemporain, de participer à l'échange mondial de valeurs et expériences, afin d'apporter — et réussissant à apporter — sa propre contribution spirituelle. „Nous sommes particulièrement attirés par les choses du domaine du beau et de l'esprit", disait il y a bien des dizaines d'années Georges Enesco, voulant tracer le profil psychique des Roumains. Et d'ailleurs, n'a-t-il pas concrétisé, par la force de son génie, cette aptitude du peuple roumain, véritable assise de la pérennité de notre musique nationale ? Ce credo, cette aspiration revêtent de nos jours une expression nouvelle par la profession de foi des musiciens qui trouvent leurs critères de beau et d'esprit dans le contact fiévreux avec la vie et la mémorable œuvre d'édification de la société contemporaine. Par le contact permanent avec la classe laborieuse qui crée les biens de la civilisation matérielle et spirituelle, les musiciens s'engagent d'eux-mêmes dans ce processus d'édification, devenant les porte-voix de la noblesse qui caractérise l'intelligence et la sensibilité de la nation socialiste, mettant leur art militant au service de la lutte contre l'inertie et pour la victoire du beau, du bien, du vrai, de l'humanisme dans tout l'espace terrestre et cosmique. Reconnaissant le sublime dans ces grandioses heures de notre histoire nationale actuelle, dans ces transformations profondes qui changent la face de la terre des aïeux, les musiciens transposent dans leur chant, soit-il symphonie ou opéra, musique de chambre ou de ballet, toute autre enfin, les sens constructifs que représentent ces années, ces soixante-cinq années. Et si le Festival national de création, dénommé à juste titre „Cîntarea României" („Le chant de la Roumanie") réussit en vérité à consacrer les achèvements de la musique selon une conception réellement contemporaine, c'est parce qu'en effet la source d'inspiration authentique et le critère de maestria résident en réalité dans les faits de tous les jours de la nation sur la voie ascendante qu'elle longe aujourd'hui infatigablement. De l'orgueil légitime que les Roumains ont de l'originalité et de la continuité sans brèche de leur vie spirituelle, les arguments s'échelonnent sans interruption depuis le néolithique, à travers l'époque dacoromaine, médiévale, classique et moderne, autant d'âges où la civilisation musicale des fils de cette terre a marqué de notables synthèses, de féconds accomplissements sur le plan historique, social, moral et esthétique, pour aboutir aujourd'hui au maximum d'éloquence.

Le filon archaïque du mélos roumain nous apparaît comme un symbole de l'existence matérielle et spirituelle des habitants de ces parages, l'expression de la sensibilité autochtone, le point de départ vers la constitution d'une civilisation musicale distincte. Envisageant ce passé par un regard lucide, ses puissances de toujours se dressent à nos yeux dans tout leur éclat, dévoilant ainsi l'origine, la source inépuisable des traits qui caractérisent les réalités musicales contemporaines, conjugant la pensée mélodique généreuse, l'ingéniosité sur le plan de l'hétérophonie, le coloris du timbre, la dimension modale-harmonique et l'architecture subtile. Se trouvant en permanence à la recherche anxieuse du domaine abstrait des structures sonores, assimilant d'une manière créatrice les conquêtes de l'art musical universel et participant avec originalité à l'enrichissement de ses moyens d'expression, les musiciens roumains ne sont pas moins inlassablement attachés à découvrir dans le trésor folklorique national de ressources spécifiques, aptes à féconder le travail de composition. Aussi, les capacités de la musique d'exprimer les traits spirituels définissant en propre une nation se font-elles aujourd'hui pleinement voir dans les particularités de langage et toute sorte de solutions innovatrices que les musiciens de notre temps développent en esprit créateur. Preuve en sont les intéressantes compositions de tout genre qui apparaissent en la Roumanie socialiste et répondent de façon adéquate aux diverses options du public et des interprètes du pays comme de l'étranger. Leur fréquente présence dans les répertoires d'aujourd'hui et les nombreux prix nationaux et internationaux qui, plus d'une fois, leur sont décernés, attestent la fécondité d'un art évoluant en pleine liberté et conscient de sa haute mission humaine. C'est ainsi que s'affirme la culture musicale roumaine, hautement ancienne et toute fraîche ensemble, et c'est en cela que résident ses plus sûrs gages de réalisations futures pareillement éloquentes.

„CÎNTAREA ROMÂNIEI" — UN PODIUM OÙ S'AFFIRMENT LES PUISSANCES CRÉATRICES DU PEUPLE ROUMAIN

Petre CODREANU

Prémisses

Le Festival National „Cîntarea României" („Le Chant de la Roumanie"), organisé de la propre initiative du président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du parti, constitue le cadre où s'affirment les puissances créatrices du peuple ; les directions de cette action de masse sont multiples (elles touchent le domaine des arts, de la science, de la technologie etc.). Sur le plan musical, nombre d'arguments existent pour justifier la participation de l'art sonore au prestigieux Festival : a) l'existence d'un folklore vivace et varié qui exige d'être conservé d'une part, et soumis à une recherche minutieuse quant à ses aspects contemporains, nouveaux, d'autre part ; b) l'existence d'un talent populaire hors du commun en matière d'interprétation, en tant qu'expression spontanée de la sensibilité et du penchant artistique ; c) l'existence d'un mouvement musical de masses étayé sur la création folklorique d'un côté, et sur l'activité professionnelle d'un autre ; d) enfin, l'existence d'une vie musicale active, étayée sur les actions conjuguées des institutions de spécialité — l'Union des compositeurs et des musicologues, les philharmonies, les théâtres d'opéra, les orchestres symphoniques, les musicals et les ensembles de chansons et danses. Non moins important, le dynamisme des formes et des formules d'activité culturelle qui entraînent pratiquement des millions de participants a pour conséquence l'enrichissement de la vie spirituelle du pays et le raffinement du goût pour la musique, avec d'heureuses répercussions sur la qualité de la vie quotidienne.

La portée du Festival

Dans le domaine de la création musicale, le Festival National „Cîntarea României" stimule l'apparition — et la mise en valeur — d'œuvres dont l'élaboration témoigne d'un niveau supérieur de conception, au service de la vie et de l'activité de la classe laborieuse, au service de l'histoire nationale et de la lutte révolutionnaire, du mouvement social rénovateur et du thème le plus aigu de la contemporanéité en général, celui qui concerne l'homme de partout : l'impérieux besoin d'assurer la paix sur la terre. Dans l'étape où nous nous trouvons à présent que nous fêtons les soixante-cinq ans écoulés depuis la fondation du Parti Communiste Roumain, centre vital de la nation socialiste, il est très important de stimuler par tous les moyens l'apparition d'œuvres musicales de tout genre qui répondent par leurs thèmes aux exigences formulées dans les documents de Parti et qui, par leur facture, puissent être abordées par l'interprète quel que soit le niveau de préparation de celui-ci. Aussi, la plus subtile des élaborations musicales ne vient pas contredire, tout au contraire implique, le nécessaire caractère d'accessibilité (dans le sens d'un accueil facile de la part du public) et d'adaptation aux possibilités d'interprétation des ensembles amateurs (sans doute lorsque la structure et l'ampleur des compositions le permettent). Dans le même ordre d'idées, il convient de relever l'incessant souci de mettre en valeur les créations folkloriques, anciennes aussi bien que nouvelles, à condition qu'elles témoignent d'un langage authentique et de la pureté de style ; dans ce sens, les instructeurs — recrutés parmi des folkloristes solidement préparés — de même que les juris des éditions du Festival se constituent en filtre exigeant et efficace, barrant le chemin de ces productions marquées d'une teinte commerciale, hélàs fréquentes dans la vie concertante du genre mais nullement désirables dans le cadre du Festival. Le niveau d'interprétation qu'exige la compétition ne peut être garanti que par une constante orientation à toute étape et pas seulement dans les finales ou à proximité des concours de classification. C'est là un problème valable non seulement pour les amateurs — tel qu'on pourrait le penser — mais également pour les professionnels qui malheureusement trop souvent négligent les étapes de masses pour se concentrer rien que sur les manifestation „à mise forte" aptes à leur assurer l'obtention de places de choix.

Déroulement

De par sa structure, le Festival National „Cîntarea României" couvre pratiquement tout le potentiel de création et d'expression artistique du peuple. Le but qui lui a été assigné vise justement à exploiter le gigantesque dépôt d'idées et de formes qui existent ou surgissent dans les milieux mélomanes. La structure combinée, en réseau pour les phases de même degré et en pyramide pour les phases successives (ceci ayant aussi un rôle sélectif), facilite la réalisation du but imposé à la com-

pétition et tout à la fois confère à celle-ci de l'ampleur et une profondeur de sens. Comme on l'a si souvent affirmé, cette conception requiert la plus grande attention pour chacune des phases compétitives, leur rôle sélectif devant être envisagé comme un corollaire et non comme une prémisse. Cependant, c'est tout juste là que l'on observe certain éloignement regrettable du sens et du but du Festival, lesquels — une fois de plus — restent ceux de promouvoir le potentiel artistique du peuple au travers de manifestations utiles et de large souffle, et non d'accumuler immanquablement des trophées. En réalité, il s'agit de tenir en équilibre les deux fonctions du Festival : l'éducation du goût des masses et la compétition généreuse. C'est une ambition saine qui, à prix de travail honnête et de talent, peut être convertie en efficacité et traduite dans le dynamisme, la profondeur de sens et la diversité d'une vie musicale professionnelle et d'amateur pour autant. L'appréciation des mérites des interprètes, des ensembles, des institutions participant au Festival devrait être plus nuancée, non pas fondée sur les seules places conquises dans les phases supérieures et particulièrement républicaines. D'ailleurs, le réglement du Festival précise qu'il est nécessaire de tenir compte de l'activité de masses, du nombre des manifestations, du nombre des auditeurs, de la nouveauté et du caractère d'originalité des répertoires et, cela va de soi, de la qualité de l'interprétation. Avec cela nous venons de toucher au point chaud : ce n'est point l'activité en elle-même des fidèles de la musique qui présente de l'importance, c'est précisément l'effet de leur activité sur le public, sur le masses, qui compte, en d'autres mots leur apport à sensibiliser les couches sociales au phénomène musical, à élargir l'horizon de la connaissance de manière à aboutir un jour à cette phase idéale où toute la société (et pas seulement une couche plus ou moins dense) soit apte à représenter un public de mélomanes d'un goût sûr.

Effets

Comme dans n'importe quelle activité, les effets dépendent du départ et des idées directrices, des modalités de déroulement et de l'accueil réservé par le destinataire. Le Festival „Cîntarea României" a réussi à contribuer à ce que la vie musicale, professionnelle autant que d'amateur, acquiert l'aspect d'un système dûment organisé, capable de mettre en valeur le caractère de spontanéité des masses prenant conscience de l'art sonore. Dans le même temps, l'investigation des valeurs de création et d'interprétation a revêtu une signification *sociale* plus évidente, relevant de la qualité de la vie en général, non pas seulement spirituelle. Ainsi, une réussite d'exception au Festival assure autorité et prestige, reconnaissance et appréciation, marche en avant garantie. Mais, nous le répétons, il n'est pas question de poursuivre uniquement d'être „premier", mais surtout d'envisager l'effet positif que peut avoir une semblable réussite sur l'activité artistique d'ensemble. Ainsi, un orchestre symphonique local ou bien une équipe de danses formée d'amateurs peuvent fort bien ne pas résister à une compétition républicaine mais quel ne sera pas leur rôle bienfaisant et dynamique sur le plan local, départemental ou tout autre, par exemple ? Ils seront sans doute un ferment culturel de la première importance, exerçant des effets positifs sur la vie locale ou zonale. Comprendre de la sorte le but et le rôle du Festival nous semble beaucoup plus proche de l'esprit qui lui a donné naissance, beaucoup plus approprié que cette „chasse" aux diplômes et aux médailles qui, hélàs, trop souvent se manifeste.

Conclusions

Après ses 5 éditions, le Festival National „Cîntarea României" se maintient comme le cadre le plus indiqué à faire valoir le trésor de pensée, sensibilité et expressivité du peuple roumain. Son caractère de masse contribue à homogénéiser les idéaux artistiques dans leur aspiration aux niveaux supérieurs de compréhension de la culture. Il contribue aussi à l'affirmation du potentiel créateur des masses et se constitue à la fois dans une modalité d'animation culturelle toute propre à la Roumanie, encore inconnue ailleurs. C'est pour toutes les raisons ci-dessus indiquées que le Festival National „Cîntarea României" mérite pleinement son nom si poétique, car il atteste la vocation au bien, au beau, au labeur de tout un peuple.

NOUVEAUX REPÈRES SUR LA CARTE MUSICALE DU PAYS

Alfred HOFFMAN

Il y a peu, nous recevions à la rédaction de la revue „Muzica" une note dont le titre — vraisemblablement justifié sous sa forme interrogative — était : „Musique contemporaine à Medgidia ? ". Dans ses lignes, un professeur de l'endroit nous apprenait qu'aussi bizarre que cela puisse paraître une manifestation de l'atelier de musique contemporaine „Archaeus" avait eu lieu à Medgidia, animée par Liviu Dănceanu et couronnée d'un vif intérêt de la part des auditeurs. La note en question m'a fait revivre les moments de la première „Gala des récitals" organisé à Slobozia par les critiques musicaux, en l'automne de 1984, de l'initiative de Gheorghe Antonescu, président du Comité de Culture et Education Socialiste du département de Ialomița ; je me rappelai comment, alors, s'étaient réunis au cœur de la vaste plaine du Bărăgan, l'ensemble „Musica Antiqua" de Cluj-Napoca, des chanteurs de l'Opéra Roumain, ainsi que quelques-uns des meilleurs jeunes récitalistes et même la merveilleuse harpe de Ion Ivan Roncea pour le transport de laquelle un microbus spécial avit été assigné et qui, sans nul doute, introduisit alors pour la première fois la connaissance de l'instrument dans ces parages. Mais les choses ne se résumèrent pas à cela seul. Plus surprenantes encore furent les salles de concert bondées, le public plein d'attention et même séduit jusque par ces étranges et anciens instruments à vent, à l'allure de pipes mystérieuses, que maniaient adroitement les musiciens de Cluj, sans plus parler du charme qui envoûta la salle lorsque des gouttelettes sonores, toutes pures et diaphanes, se mirent à tomber de sous les doigts de notre grand harpiste.. Et n'est-elle pas également inoubliable cette salle comble où les laboureurs de Ograda vinrent écouter dans une concentration pieuse la musique de Perlea et d'Enesco, dans le local de l'exposition temporaire „Ionel Perlea" honorée tout d'un coup par la présence compacte de ce qu'il y a de mieux parmi les compositeurs, les interprètes et la critique musicale ?

En ces jours où nous fêtons le 65e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, il me semble que peu de sujets seraient plus passionnants à débattre dans une assemblée comme la notre d'aujourd'hui, que la mise en place, presque partout dans le pays et notamment en ces dernières années, de centres d'animation et de propagation de la musique, d'une qualité et d'une efficacité qui auraient passé pour inconcevables autrefois, alors qu'elles sont aujourd'hui réelles et positives grâce aux larges possibilités accordées à l'initiative des autorités culturelles locales et ce dans presque toute la Roumanie contemporaine. Il est évident qu'initiatives et possibilités trouvent leur meilleur ferment dans le vaste contexte du Festival National „Cîntarea României".

Ayant une expérience déjà assez longue dans ce domaine, je puis affirmer que l'un des phénomènes les plus caractéristiques de notre époque est la soif de culture du public, sa soif d'„événement". Une soif qui, sans doute, doit être canalisée et contrôlée attentivement pour la maintenir sur la voie du bon goût artistique, mai qui ne laisse pas moins de rejeter par elle-même, fort loin dans le passé, le doute, la méfiance, le manque d'envolée qui accueillaient souvent les initiatives culturelles inédites, alors qu'aujourd'hui, tout au contraire, cette avidité de connaître, de comprendre représente un des plus importants facteur de catalyse dans la réalisation de manifestations musicales nouvelles.

Puis-je ainsi ne pas me souvenir, par exemple, de ces instants d'il y a huit ans à peine quand découragés par l'accueil plutôt trop frais qu'on nous avait fait dans une ville proche de Bucarest, nous nous dirigions sur Rîmnicu Vîlcea dans l'espoir d'y trouver une sôtesse favorable à la „Fête des Jeunes Talents" consacrée à la manifestation des meilleurs disciples de nos lycées d'art et de nos conservatoires. Huit ans depuis et déjà cette „Fête" ... est-elle une tradition annuelle à Rîmnicu Vîlcea, si bien que cette année y participèrent avec le plus grand succès quelques-uns des plus remarquables étudiants de l'important institut d'enseignement musical supérieur qu'est le Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de la capitale ! Sur les quatre concerts programmés, le dernier s'intitulait „Constellations énesciennes" et, introduit par Adrian Rațiu, il comprit des ouvrages de Sigismund Todută, Pascal Bentoiu, Adrian Rațiu et Cornel Țăranu. Mais notre mémoire ne peut ne pas rappeler ici qu'il y a une semaine seulement entre les murs de la vieille cité d'Alba Iulia se réunissaient le chœur „Madrigal" sous la direction de son chef Marin Constantin, le Quatuor „Voces", le clarinettiste Aurelian Octav Popa et quelques-unes de nos autres forces interprétatives pour réaliser ensemble la seconde édition du „Permanent jeune âge des chefs-d'œuvre" action

issue de l'heureuse et féconde collaboration de l'Association des Hommes de l'Art dans le domaine du Théâtre et de la Musique, de l'Union des Compositeurs et des Musicologues et du Conservatoire „Ciprian Porumbescu". J'étais présent à la première édition l'an passé. Je ne puis oublier l'orgue installé dans la Maison de la Culture par le zèle et l'ardeur d'un musicien de la ville, un certain Felician Roşca, comme je ne puis oublier les salles combles et l'enthousiasme de Ioan Sicoe, le président du Comité de la Culture et de l'Education Socialistes d'Alba Iulia, ainsi que son vœu ardent que sur les lieux même de la Grande Union de la Roumanie, dans cette cité historique de la nation roumaine, prenne naissance une fête annuelle, prestigieuse et retentissante d'échos, de l'art musical. C'est dans le même but et la même idée organisatrice que l'an dernier également nous nous rendimes à Blaj — autre lieu sacré de l'histoire nationale — où dans la salle de festivités d'une école Dan Grigore et Martha Kessler firent résonner la musique de Bach et d'Enesco et où nous éprouvâmes très réellement le sentiment d'avoir été désirés et attendus par tous ceux qui étaient venus recevoir le message de la musique. En d'autres mots, ce qui, hier encore, semblait n'être qu'une utopie, est aujourd'hui devenue une réalité et ce, dans un laps de temps incroyablement court !

Vous avez sans doute remarqué qui je n'ai guère cité jusqu'à présent le nom de quelque ville que ce soit, connue pour sa longue tradition musicale. C'est parce que j'envisage expressément de poser ici l'accent — et j'y arrive tout juste — sur la noble pensée qui réside à la base de la création de ces centres, de ces foyers peut-on dire, de la musique, tout nouveaux mais déjà lumineux sur la carte de la Roumanie actuelle. Ils traduisent en effet en réalité ce qu'Enesco déjà souhaitait voir s'accomplir tout en craignant que ce ne soit qu'un songe irréalisable : on sait que traversant en long et en large le pays, le plus souvent dans de modestes voitures de chemin de fer, lui que l'étranger attendait fiévreusement et acclamait, il était mû par l'idée — devenue un credo — que si jamais il trouvait dans ces humbles bourgades où il faisait halte son violon sous le bras, un seul auditeur qui vibre ému aux sons d'une *Partita* de Bach, il trouverait alors que sa mission est remplie... C'est ce que devrait mémorer certaines de nos jeunes vedettes d'aujourd'hui qui, conviées à se manifester à Rîmnicu Vîlcea, par exemple, font les sourds comme on dit et que, notamment, devraient se reppeler quelques uns de nos collègues qui parfois envisagent plutôt les difficultés se dressant au-devant des grandes choses à réaliser que le beauté qui les pare. Il va de soi que des difficultés existent et que, sourtout, une initiative, si légitime soit-elle, ne naît pas toujours sur des roses. Mais, disons-le franchement, disons-le fermement, rien ne peut se faire avec de l'ennui et des airs blasés. Il faut de la vocation, il faut du professionnalisme, il faut y mettre de l'âme, et alors des tas de choses peuvent se faire. On peut, par exemple, créer une Fête-panorama de ballet roumain contemporain à Focşani, dans cette séduisante salle du théâtre „Pastia" : une Gala de musique contemporaine peut naître aussi a Bacău, comme le fut celle de février dernier auquel nous souhaitons une vie longue et prospère, pour le bien et le progrès de la toute nouvelle création roumaine ; on peut également initier une intégrale des œuvres concertantes de Paul Constantinescu, comme ce fut le cas à Ploieşti, exécutée exclusivement par des solistes jeunes, à condition de trouver un second Horia Andreescu, chef d'orchestre par excellence zélé, et un second professeur Alexandru Bădulescu, le viceprésident du Comité de la Culture et de l'Education Socialiste de Prahova, amoureux de musique, et finalement un autre orchestre de la qualité de celui de Ploieşti, capable d'abnégation pour résoudre pareillement bien les difficultés, les gageures mêmes dirait-on, de partitions jouées pour la premiere fois et sans trop de répétitions préalables... N'oublions pas que sur ces mêmes forces du département de Prahova, et rien que sur elles, s'appuie aussi la Journée des „Jeunes chefs d'orchestre" de Buşteni qui, dans une salle sise au pied du Caraiman, réunit un public fidèle, toujours avide de voir se consolider cette fête musicale annuelle au cœur de nos montagnes. Et, de la même manière, a-t-on pu organiser la première audition à Satu Mare d'œuvres concertantes nouvelles dues à nos jeunes compositeurs, dans une salle charmante et empreinte d'atmosphère, grâce à l'appui d'un directeur de l'hilharmonie passionné de réaliser un fait musical d'exception — je viens de nommer Ştefan Gregorovici, on s'en rend compte.

Je voudrais enfin signaler que ces tout derniers temps, l'initiative de ces événements musicaux inédits on bien le prolongement et le raffermissement de quelques autres déjà établis a reçu l'appui et la compréhension requis de la part de certains cercles centraux et départementaux de l'Union de la Jeunesse Communiste. C'est ainsi que se sont passées les choses à Cluj-Napoca pour la Manifestation et Concours de création et interprétation „Gheorghe Dima", initiés par le Conservatoire homonyme, c'est aussi pareillement qu'elles se passèrent à Rîmnicu Vîlcea pour la déjà évoquée Fête des „Jeunes Talents" — ce qui d'ailleurs explique sa vigoureuse existence — etc.

Les nouveaux repères sur la carte musicale du pays qu'annonçait tantôt le titre de mon exposé se constituent de manifestations nées en de nombreux endroits de la Roumanie et d'autant plus aptes à se faire une notoriété ou bien à respecter une tradition à peine établie qu'elles sont plus individualisées, plus nettement caractérisées. Un exemple notoire de ce que je viens d'avancer est la Gala de musique de chambre de Braşov, ou encore de celle de la musique roumaine initié et abrité a Jassy, mais à laquelle il faut, infatigablement, insuffler un e nouvelle vigueur... Tel autre est l'exemple de „Timişoara musicale", une fête annuelle locale où un chef d'orchestre, à la fois compositeur, comme Remus Georgescu, par excellence imbu de culture et d'élan, prend chaque année l'initiative de premières auditions retentissantes, qui réunissent en masse le public et où l'on débat avec fougue en marge des œuvres présentées.

Nous souhaitons que notre exposé soit bien pesé et surtout qu'il ait le don de stimuler des énergies latentes. Le tableau que je viens de brosser sommairement ne doit pas dissimuler à nos yeux les inerties qui persistent, les conforts qu'il faut encore vaincre, tout au moins combattre. Car, avouons-le, la fièvre de nouveau, l'avidité d'un progrès à réaliser sur la ligne de l'événement musical authentique, est loin d'avoir épuisé touts les facteurs en état de déterminer un véritable mouvement de productivité musicale. Preuve en est que certaines de ces manifestations ne progressent guère, qu'elles n'ancouragent que maigrement, tout au moins avec une prudence exagérée, les jeunes valeurs du domaine de la composition et de linterprétation, bien que la Roumanie en regorge, heureusement.. Car, comment s'expliquer qu'après non moins de 31 galas des jeunes solistes, galas qui ont eu lieu presque partout, il existe toujours des Philharmonies qui n'ont pas encore trouvé moyen d'inviter les meilleurs de ces jeunes et admirables interprètes à se produire sur une scène de leur centre ? Et ce en dépit de l'émoi qui soulève le monde musical roumain en constatant leurs dons exceptionnels ! La conséquence en est que l'on se trouve éternellement, ci ou là, devant les mêmes et mêmes noms d'interprètes, si bien qu'ils semblent hérités de père en fils par les directeurs ou les secrétaires musicaux de nos Philharmonies. C'est là, je le dis nettement, un refus des vérités nouvelles qui ne peut être que blamable, deplaint et surtout combattu avec force.

Pour l'instant cependant réjouissons-nous tous qu'à ce qu'il paraît une nouvelle „Journée Dinu Lipatti" aura lieu à Slatina, nous remettant entre autres en mémoire l'existence de la maison natale du grand pianiste à Fundăţeanca, non loin de la dite ville. Ne renonçons donc pas à rêver, ne renonçons surtous pas à fonder infatigablement d'autres nouveaux centres musicaux, comme autant de points lumineux sur la carte du pays.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Șaizeci și cinci de trepte spre lumină
Muzica : Vasile V. Vasilache ; Versurile : Eugen Rotaru 1
65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român 5
Nicolae Călinoiu
Realizări și perspective ale culturii noastre muzicale în lumina documentelor Partidului Comunist Român, a concepției secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu 7
Vasile Tomescu
Cultura muzicală, parte integrantă a procesului de făurire a societății socialiste . . 9
Romeo Ghircoiașiu
Valorificarea patrimoniului artistic, obiectiv fundamental al politicii culturale . . . 11
Octavian Lazăr Cosma
Tradiții militante ale mișcării muzicale românești 12
Petre Codreanu
„Cîntarea României" — scenă a afirmării puterii creatoare a poporului român . . . 14
Eugenia Cernea
Cîntecul muncitoresc — expresie a consecvenței năzuințe spre progres a poporului român 15
Vasile Donose
Valențe patriotice ale educației estetice prin muzică 17
Vasile Spătărelu
Melosul popular — izvor permanent al creației românești contemporane 18
Iosif Sava
Dialogul cu auditoriul — aspect fundamental al vieții muzicale contemporane 19
Csiky Boldizsár
Legătura muzicii cu masele, dimensiune a vieții noastre artistice 21
Alfred Hoffman
Repere noi pe harta muzicală a țării . . 22
Dana Ciucă Spătaru
Tînăra generație și comandamentele culturii contemporane 24
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 25

C R E A Ț I I

Doru Popovici
„Comandantul suprem" : — marș festiv pentru fanfară simfonică și cor bărbătesc de Emilian Ursu 27
Cantata de Claudiu Negulescu 28
Irina Hasnaș
„Suflet de țară" de Theodor Drăgu'escu . . 29

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Rodica Sava, Anca Ioana Andriescu, George Sbârcea, Ileana Preda Ursu, Sorin Lerescu, Michaela Roșu, Anton Dogaru . 31

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
Réalisations et perspectives de la culture musicale roumaine à la lumière des documents du P.C.R. et de la pensée du secrétaire général du parti, le camarade Nicolae Ceaușescu . 39
Vasile Tomescu
La culture musicale, partie intégrante du processus d'édification de la société socialiste . 42
Petre Codreanu
„Cîntarea României" — un podium où s'affirment les puissances créatrices du peuple roumain 44
Alfred Hoffman
Nouveaux repères sur la carte musicale du pays 46

SOMMAIRE

Soixante-cinq marches vers la lumière
Musique : Vasile V. Vasilache ; Vers : Eugen Rotaru 1
65 années depuis la création du Parti Communiste Roumain 5
Nicolae Călinoiu
Réalisations et perspectives de la culture musicale roumaine à la lumière des documents du P.C.R. et de la pensée du secrétaire général du parti, le camarade Nicolae Ceaușescu 7
Vasile Tomescu
La culture musicale, partie intégrante du processus d'édification de la société socialiste 9
Romeo Ghircoiașiu
La mise en valeur du patrimoine artistique, objectif fondamental de la politique culturelle . 11
Octavian Lazăr Cosma
Traditions militantes du mouvement musical roumain 12
Petre Codreanu
„Cîntarea României" — un podium où s'affirment les puissances créatrices du peuple roumain 14
Eugenia Cernea
La chanson ouvrière — expression des aspirations permanentes du peuple roumain vers le progrès 15
Vasile Donose
Dimensions patriotiques de l'éducation esthétique à travers la musique 17
Vasile Spătărelu
Le Mélos folklorique — source permanente de la création musicale roumaine contemporaine 18
Iosif Sava
Le dialogue avec l'auditoire — un aspect fondamental de la vie musicale contemporaine 19
Csiky Boldizsár
Le rapport de la musique avec les masses, une dimension de la vie artistique roumaine . 21
Alfred Hoffman
Nouveaux repères sur la carte musicale du pays 22
Dana Ciucă Spătaru
La jeune génération et les impératifs de la culture contemporaine 24
DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS 25

O E U V R E S

Doru Popovici
„Comandantul suprem" („Le commandant suprême") — marche pour fanfare symphonique et choeur de voix d'hommes de Emilian Ursu 27
Cantata (La cantate) de Claudiu Negulescu . 28
Irina Hasnaș
„Suflet de țară" („Ame du pays") de Theodor Drăgulescu 29

LA VIE MUSICALE

Signataires : Rodica Sava, Anca Ioana Andriescu, George Sbârcea, Ileana Preda Ursu, Sorin Lerescu, Michaela Roșu, Anton Dogaru . 31

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
Réalisations et perspectives de la culture musicale roumaine à la lumière des documents du P.C.R. et de la pensée du secrétaire général du parti, le camarade Nicolae Ceaușescu 39
Vasile Tomescu
La culture musicale, partie intégrante du processus d'édification de la société socialiste . 42
Petre Codreanu
„Cîntarea României" — un podium où s'affirment les puissances créatrices du peuple roumain 44
Alfred Hoffman
Nouveaux repères sur la carte musicale du pays 46

MUZICA Nr. 5 48 p. București — Mai 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii. creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația - c. 2303

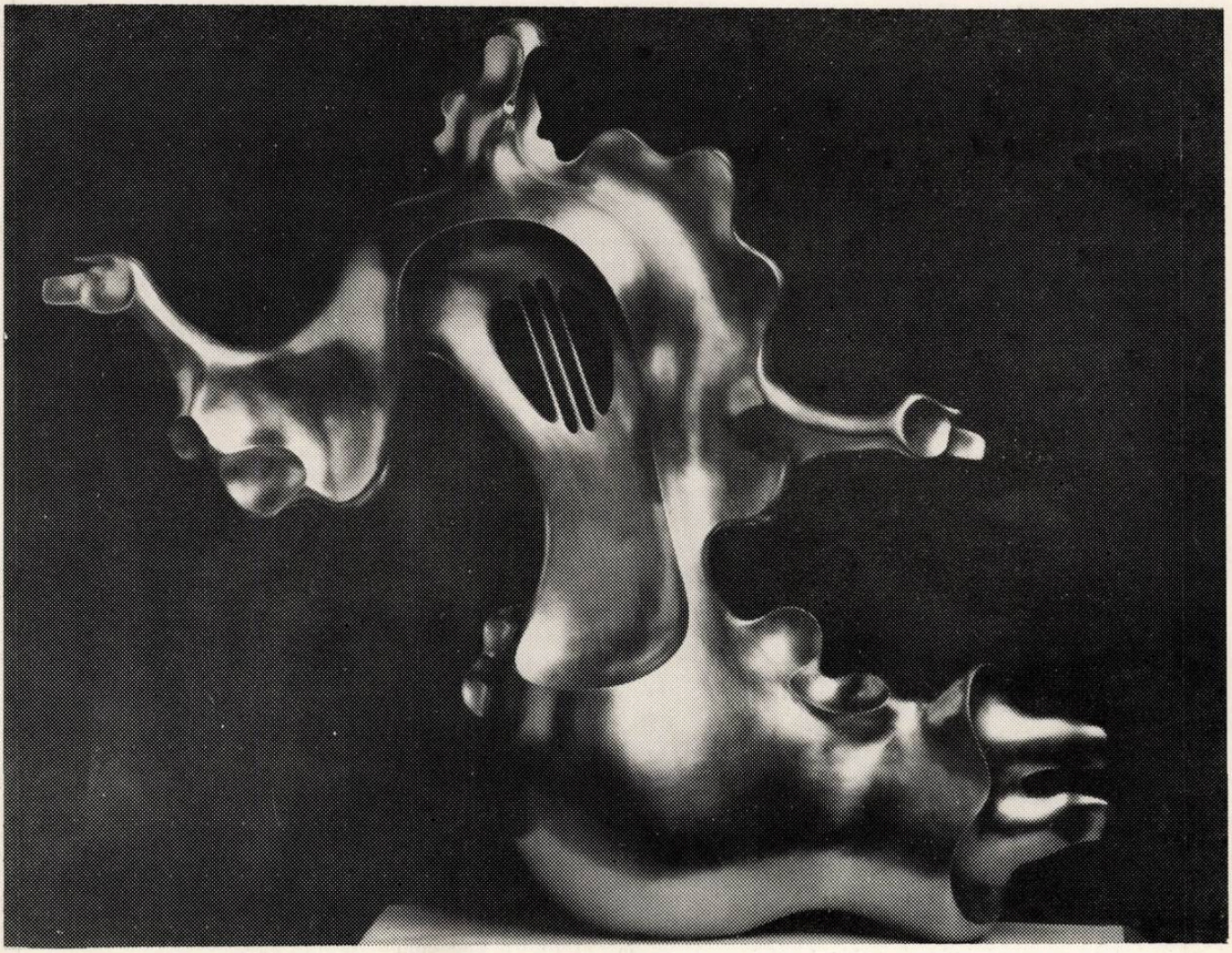
Lei 15

6

MUZICA

IUNIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST



CUPRINS

Nicolae Călinoiu
Mesajul omeniei românești, mesajul păcii . . 1
Cultura muzicală, factor de edificare a omului nou, constructor al socialismului în patria noastră. Dezbatere realizată de **Constantin Victor Ciocan** 2
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 4

CREAȚII

Cornel Țăranu
„Meșterul Manole" de Sigismund Toduță . . 6
Ludovic Baci
Simfonia a V-a de Anatol Vieru 10

PORTRET COMPONISTIC

Luminița Vartolomei
Dan Buciu 15

STUDII

Eugenia Cernea
Hora lucrătorilor constructori 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Petre Lefterescu, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Anca Ioana Andriescu, Viorel Crețu, Elena Rotărescu Alexandru, Fred Popovici, Marta Paladi, Petre Codreanu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Alfred Hoffman, Michaela Roșu, Dana Teodorescu, Mihaela Marinescu, Ruxandra Arzoiu, Val Gafta, Saviana Oprițescu Diamandi 21

CARTEA MUZICALĂ

Ianca Staicovici
Doru Popovici, Dimitrie Cuclin — „O istorie polemică a muzicii"; Ella Istraty — Dan Smîntînescu, „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin" 35
Petre Codreanu
Floria Capsali — fondatoare a artei coregrafice românești 36

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești 37
Edgar Elian
Evenimente 37
Alfred Hoffman
Furtwängler și Rubinstein 39
Dumitru Capoianu
Patru compozitori bulgari, patru lucrări . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Viorel Crețu
Carmen Petra-Basacopol — Portrait . . . 43

SOMMAIRE

Nicolae Călinoiu
Le message de l'humanitarisme roumain, un message de paix 1
La culture musicale, facteur d'édification de l'homme nouveau, constructeur du socialisme en notre patrie. Débat réalisé par **Constantin Victor Ciocan** 2
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . 4

CRÉATIONS

Cornel Țăranu
„Meșterul Manole" („Maître Manolis") de Sigismund Todută 6
Ludovic Baci
Ve Symphonie d'Anatol Vieru 10

PORTRAIT DE COMPOSITEUR

Luminița Vartolomei
Dan Buciu 15

ÉTUDES

Eugenia Cernea
La **horá** des constructeurs 18

LA VIE MUSICALE

Signataires: Petre Lefterescu, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Anca Ioana Andriescu, Viorel Crețu, Elena Rotărescu-Alexandru, Fred Popovici, Marta Paladi, Petre Codreanu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Alfred Hoffman, Michaela Roșu, Dana Teodorescu, Mihaela Marinescu, Ruxandra Arzoiu, Val Gafta, Saviana Oprițescu Diamandi 21

LE LIVRE DE MUSIQUE

Ianca Staicovici
Doru Popovici, Dimitrie Cuclin — **„O istorie polemică a muzicii"** („Une histoire-polémique de la musique") 35
Ella Istraty — Dan Smîntînescu, „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin" („Entretiens avec Dimitrie Cuclin") 35
Petre Codreanu
Floria Capsali — fondatrice de l'art chorégraphique roumain 36

À L'ÉTRANGER

Présences roumaines 37
Edgar Elian
Evénements 37
Alfred Hoffman
Furtwängler et Rubinstein 39
Dumitru Capoianu
Quatre compositeurs bulgares, quatre œuvres 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Viorel Crețu
Carmen Petra-Basacopol — Portrait . . . 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 6 (405) IUNIE 1986

Mesajul omeniei românești, mesajul păcii

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, creația muzicală reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare a culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Generată de sentimente nobile, avîntate, de o atitudine militantă, înnoitoare, arta are capacitatea specifică de influențare a conștiinței, reflectînd cu mijloace proprii, de rezonanță universală, momente sublime ale epocii de luptă pentru libertatea națională și progres social, imagini înălțătoare ale demersului patriotic, eroismul, vocația muncii constructive, dragostea de pace care chezășuiesc propășirea societății omenești. De la cîntecul simplu care ne însoțește viața, existența cotidiană, pînă la genurile complexe, creațiile muzicale redau, în cele mai profunde nuanțe, dialectica gîndirii și sensibilității omenești, angajarea plenară în slujba realizării idealurilor privind păstrarea și îmbogățirea valorilor civilizației materiale și spirituale. Artă cu profundă forță de înrîurire, muzica este pentru noi una din mărturiile istorice și spirituale, glasul dorinței de libertate și independență, semnal de luptă pentru apărarea gliei în vremurile în care puteri vrăjmașe s-au abătut asupra-i și, totodată, chemarea la dragoste și la bucurie de viață, mesaj de prietenie către toți cei care iubesc adevărul, binele și frumosul. Credința în virtuțile artei sunetelor de a se identifica cu ființa națională a poporului român iubitor de pace și prietenie a inspirat dintotdeauna pe creatorii de balade și doine, pe artiștii anonimi ca și pe muzicienii de geniu. Continuînd aceste nobile tradiții, potențînd în actualitate această splendidă misiune, muzicienii patriei socialiste sînt preocupați în cel mai înalt grad de a milita prin mijloacele artei pentru triumful idealurilor de pace și dezarmare. Împreună cu întreaga națiune, dăm cea mai înaltă prețuire activității neobosite, strălucitelor inițiative întreprinse de președintele României socialiste, pentru intensificarea conlucrării tuturor popoarelor, a forțelor progresiste de pretutindeni, în vederea salvgardării păcii, condiția fundamentală a perpetuării civilizației și culturii umanității. „Mai mult ca oricînd — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul științei și învățămîntului — este necesar să se intensifice lupta tuturor forțelor realiste și progresiste, a tuturor popoarelor împotriva înarmărilor, a pericolului unui nou război mondial, al unui război nuclear, pentru apărarea dreptului fundamental al oamenilor la existență, la viață, la libertate și pace. În epoca noastră nu există problemă mai importantă decît aceea a înlăturării pericolului unui nou război mondial, al unei catastrofe nucleare, decît asigurarea păcii în lume !".

Astfel, împărtășim în profunzime aprecierea secretarului general al partidului care, luînd în considerație grava situație creată în viața internațională prin accentuarea cursei înarmă rilor ce periclitează libertatea popoarel atentează la însăși existența omeniri niază că imperativele primordiale poraneității sînt dezarmarea și

toate dezarmarea nucleară, împiedicarea izbucnirii războiului și apărarea păcii.

Sprijinim din adîncul inimii poziția exprimată de președintele Nicolae Ceaușescu, în legătură cu necesitatea tratativelor. Rațiunea, conștiința responsabilității față de viața și pacea lumii întregi trebuie să se impună. Și noi, muzicienii, înțelegem necesitatea eliminării cu desăvîrșire din viața internațională a politicii de înarmare, renunțarea la folosirea forței și la amenințarea cu forța, astfel încît toate problemele litigioase să-și afle rezolvarea numai prin tratative, pe cale pașnică. În jurul partidului, al secretarului său general, ne unim eforturile pentru apărarea păcii, împlinind astfel cea mai legitimă cerință a umanității, cerință vitală a prezentului și viitorului Terrei.

Omagiul fierbinte al creatorilor, al făuritorilor artei muzicale românești — omagiu adus în această zi de luminoasă sărbătoare strălucitului gînditor și om politic pe care România și l-a dat sieși și l-a dat lumii întregi, marelui fiu al patriei care și-a făcut din slujirea ei și din apărarea dreptului popoarelor la viață, la pace țelul suprem — însoțește angajamentul ferm ca, urmînd marile îndemnuri ale secretarului general al partidului, să-și dedice creațiile celor mai nobile aspirații de pace, progres și fericire ale oamenilor din patria noastră și de pretutindeni.

Prof. univ. Nicolae CALINOIU
Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor

Cultura muzicală, factor de edificare a omului nou, constructor al socialismului în patria noastră

Au trecut, iată, deja, mai bine de două decenii de cînd „Madrigalul" se confesează în propria sa manieră interpretativă iubitorilor de muzică de pretutindeni. Virtuozitatea colectivă a formației noastre s-a exercitat, în tot acest răstimp, într-un larg și amplu ambitus repertorial, corul de cameră fiind astfel privit ca un veritabil instrument care, în mod obiectiv, poate să abordeze întreaga literatură muzicală indiferent de gen, de stil. Am pledat, întotdeauna, cu consecvență pentru dominanta națională a repertoriului nostru, care constituie, de fapt, adevărata carte de vizită a „Madrigalului". O dominantă alcătuită din patrimoniul străvechi, cîntecul folcloric și bizantin, tezaurul clasic, la care se adaugă și lucrările pionierilor modernismului românesc. Să nu uităm apoi, paginile muzicale din renașterea europeană cu pandantul oriental respectiv, ca și includerea în repertoriu a unor lucrări de un tip cu totul diferit de tradiția de pînă atunci a formației. Pentru că muzica — fie ea veche sau nouă — capătă subtile trăsături de interpretare, tocmai datorită acestei osmoze ce se petrece și peste veacuri. Așa sînt nobilele expresii renascentiste ale lui Orlando di Lasso, Pelestrina, Monteverdi sau încîntătorul Filotei Sin Agăi Jipei. Să amintim, apoi, „vîrfurile" creației contemporane universale, ca de pildă, Luciano Berio, Penderecky sau bogăția tematică a paginilor vocal-simfonice semnate de Bach sau Webern, de Mendelsohn sau Liana Alexandra, Myriam Marbe sau Șerban Nichifor sau temele lui Anton Pann dezvoltate în piesele lui Gheorghe Bazavan.

Încercăm, într-adevăr, să fim în pas cu valorile creației de pretutindeni și, nu numai atît, să ne adresăm, în aceeași măsură, unui public cît mai larg. Pentru că nu putem rămîne numai pe podiumul de concert, departe de cei ce ne ascultă. Este esențial pentru noi contactul cu publicul, cu iubitorii de muzică, cu melomanii, cu sutele de coriști care duc mai departe tradiția, vechea tradiție a muzicii corale românești, așa cum, nu de mult, ne-am întîlnit la Deva, sub genericul „Cîntării României", cu profesorii de muzică, dirijorii de cor, artiștii amatori din oraș și din județ.

În aceeași arie de preocupări, momente de referință în activitatea noastră sînt concertele din cadrul Festivalului internațional „George Enescu" sau întîlnirile cu minerii din Valea Jiului — adevărate momente de excepție la gura minelor din Petrila, Uricani, Lupeni ca și concertele băcăuane, timișorene, buzoiene etc., sau prezența „Madrigalului" pe marile platforme industriale bucureștene. Artă adevărată se poate face, așadar, și într-o mare sală de concert, și pe scena unui cămin cultural, și într-un club muncitoresc, și într-o sală de apel. Consider ca „documente ale sufletului" întîlnirile excepționale și de neuitat ale madrigaliștilor cu membrii unor coruri țărănești centenare, lansate, mai ales, de ampla

mișcare care se numește Festivalul național „Cîntarea României", cu dirijori pasionați din întreaga țară care sînt dăruiți muzicii, dragostei de frumos, care își îndeplinesc nobila misiune de educare a tinerei generații, care și-au spus din plin cuvîntul în exigenta competiție pe care am amintit-o.

Prof. univ. Marin CONSTANTIN
compozitor, dirijorul corului „Madrigal"

*

Ca una dintre cele mai nobile și mai complexe manifestări ale spiritului, ca expresie autentică a universului etic, a modului de a gîndi, simți și interpreta lumea, ca formă de comunicare a ideilor și sentimentelor, a celor mai înălțătoare idealuri, muzica răscolește abisurile emotivității, nuanțînd viața afectivă, înnobilînd-o. Subliniază acțiunile sau inacțiunile umane, stîrnindu-ne conștiința propriei existențe. Infirmă sau confirmă credințele răsfrînte prim prisma frumosului și a sublimului, tinzînd către reprezentarea omului în deplina lui capacitate morală, după cum, prin valorile umaniste pe care le promovează, prin facultatea de a exprima caracterul dominant al lucrurilor, al evenimentelor și fenomenelor înconjurătoare, ne formează, ne face apți să ducem mai departe civilizația globului. Nu poate trăi nici în ea însăși și nici din ea însăși. Nu este un dar al naturii, pentru că nu o găsim de-a gata, ci, dimpotrivă este un efort continuu care întîmpină multe greutăți, înfruntă multe vicisitudini. Este plăsmuire și dospire sufletească, din și în tiparele eterne ale unei conștiințe complexe. Indiferent de mișcarea estetică în care am fi tentați să o încadrăm, ea, muzica, trebuie să rămînă, în primul rînd, națională, expresie autentică a poporului din seva căruia urcă pe culmile menirii sale. Cere îndrăzneală creatoare, și, în același timp, originalitate. Cere cunoaștere, muncă, și, în același timp, depășire de sine, contribuind activ la modelarea tipului de om nou care să lupte pentru liniștea, fericirea, bunăstarea, libertatea și independența patriei sale, pentru pacea și prietenia dintre popoarele lumii. Pentru a atinge, însă, înălțimile acestor deziderate, creatorul trebuie să fie întotdeauna, exponentul celor care i-au dat identitatea, să cultive entuziasmul, să redea și greul și bucuriile și visurile semenilor săi. Să se inspire din tradiția milenară a pămîntului pe care s-a născut, să facă din arta lui un instrument de continuă perfecționare a individului, de afirmare a dreptății și echității sociale. Să slujească ridicarea condiției umane, să contribuie la educarea tinerei generații în spiritul muncii, al stimei pentru celelalte popoare și națiuni, al făuririi unei lumi mai drepte și mai bune. Edificarea și dezvoltarea culturii muzicale în strînsă dependență cu evoluția economico-socială a României Socialiste evidențiază, logic și legic, creșterea rolului de conducător al partidului, ca fenomen obiectiv cu valoare socială și politică, și, în egală măsură subiectiv, conștientizat. Astfel, determinarea culturii muzicale de către factorul politic ca dimensiune fundamentală și obligatorie a existenței umane contemporane se impune ca un imperativ al momentului, al actualei etape de construcție a socialismului în țara noastră. Cultura muzicală rezidă, așadar, în procesul de creație, de transformare a realității sub impulsionarea mai multor valori superioare care dau mereu conținuturi etice noi, îmbogățind permanent sfera infinită a atîtor bunuri spirituale perene încorporate în opere exemplare, modele, gesturi esențiale.

Petre MAGDIN

Dezbatere realizată de Constantin Victor CIOCAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Note

● Între 1 și 3 martie, în județul Argeș—la Pitești au avut loc manifestări prilejuite de sărbătorirea a 120 de ani de activitate corală în localitate și împlinirea a 30 de ani de activitate a coralei bărbătești „D. G. Kiriac", dirijată de profesorul Emanoil Popescu. Au participat în calitate de invitați compozitorii C-tin Arvinte și Zaharia Popescu ● În ziua de 14 martie, la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu' din București—sala „George Enescu" " a avut loc întîlnirea profesională cu dirijorii din Capitală pe tema:—*Cîntece patriotice și revoluționare din creația compozitorilor români contemporani*—. Prezentarea a fost susținută de prof. univ. dr. Marin Constantin și lector univ. Dan Buciu. Și-au dat concursul : Corul mixt al Universității din București dirijat de Ligia Balica, Corul de fete al Liceului pedagogic din București dirijat de prof. Jean Lupu și Corul de cameră „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijat de prof. univ. dr. Marin Constantin. Soliști : Mihaela Gioroc, Lucia Marteș, Lucian Bonifaciu și Eremia Stere. Au participat : președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România — rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București — prof. univ. Nicolae Călinoiu, numeroase cadre didactice, compozitori și studenți ● În zilele de 12 și 13 martie, la Oradea a avut loc întîlnirea de lucru a cenaclului compozitorilor și muzicologilor din jud. Bihor, cu participarea compozitorului Alexandru Velehorschi, pentru instructaj și îndrumare a membrilor Cenaclului ● În zilele de 15—16 martie la Slatina, județul Olt, a avut loc întîlnirea cu dirijorii formațiilor muzicale de amatori la care au participat compozitorii Mircea Neagu și Ion Cristinoiu ● La 27 martie, la București, Casa de cultură „Mihai Eminescu" s-a desfășurat trecerea în revistă a formațiilor corale și grupuri vocale de amatori din sectorul II pentru participarea acestora la Festivalul Național „Cîntarea României" — ediția a VI-a. ● La 27 martie, la Sibiu — în sala Teatrului de stat a avut loc un concert omagial „Gheorghe Șoima", cu ocazia împliniri a 75 de ani de la nașterea regretatului compozitor. Au luat parte un numeros public precum și compozitorii Carmen Petra Basacopol, Cornel Arion și Ioan Ursu ● Între 27—30 martie, la Sibiu s-au desfășurat Zilele muzicii de jazz, aflate la cea de a XVI-a ediție. În cadrul acesta a avut loc și o secțiune de Concurs pentru tinere formații de gen. Președinte al juriului a fost decanul de vîrstă și binecunoscutul susținător al muzicii de jazz Mihai Berindei, din juriu făcînd parte compozitorii D-tru Capoianu, Cornel Țăranu, Florian Lungu și Marius Popp ● La 29 și 30 martie, la Bacău, compozitorii Alexandru Pașcanu și Mircea Neagu au acordat îndrumare de specialitate corului de cameră „Ateneu", al Sindicatului învățămînt din localitate, în vederea participării la un turneu de concerte în R. S. Cehoslovacia

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția corală

Anton Dogaru — *La 65 de ani partidul* — cor mixt cu pian — versuri D-tru Popescu Chiselet ● Alexandru Racu — *Glorie veșnică* — cor mixt — versuri Ion Mărgineanu ● Gheorghe Bazavon — *Mai mult cărbune* — cor bărbătesc — versuri Viorel Gh. Cozma ● Iovan Miclea — *Odă la monumentul eroului* — cor mixt — versuri Ioan Meițoiu ● Mircea Stan — *Țară fără seamăn* — cor mixt și pentru trei voci egale — versuri Alexandru Fîrfcudor ● George Vancu — *La sat* — diptic pentru trei voci egale — versuri Nicolae Dumitru ● Cristian Alexandru Petrescu — *Toate drumurile duc* — cor pentru voci egale — versuri Lucian Blaga ● Adrian Stroici — *Joc* — cor mixt-versuri populare.

Secția de muzică ușoară

Marcel Dragomir — *Vă dăruim din inimă o floare* — versuri Dan Verona ● Dan Ștefănică — *Pentru tine* — versuri Eugen Rotaru ● Laurențiu Profeta — *De ce-ai venit așa tîrziu* — versuri Eugen Rotaru ; *Visul tău înflorit* — versuri Cleopatra Lorințiu ● Ștefan Kardos — *Aștept* — versuri C-tin Cîrjan ; *De ani și ani* — versuri Aurel Felea. ● Florin Bogardo— *Cum plouă azi, peste iubirea noastră* și *Iubire, cine ești ?* — ambele pe versuri de Teodora Popa Mazilu. ● Aurel Giroveanu — *Dar și alinare, Din tinerețea*

mea senină, Un trubadur bucureștean, Cînd flacăra iubirii o stingi, Atîta vreau, atîta îți cer — toate cinci, romanțe pe versuri de Nicolae Dumitru; *Bine-mi pare că m-am însurat, Una ca la mama acasă, Astăzi seară-i nuntă mare* — toate trei, cîntece de petrecere pe versuri de Aurel Felea ● Gabriel Mărgărint — *Anotimpuri pastelate* — versuri Cristina Dumitrescu ● Adalbert Winkler — *Spune-mi cînd* — versuri C-tin Cîrjan ● Boroș Zoltan — *Raze de stele și Raze de speranțe* — piese instr. de jazz ● Camelia Dăscălescu — *Femeie — sărbătoare* pe versuri A. Storin.

A. V.

Secția didactică

Laurențiu Profeta : *Glas de păsări* — versuri Eugen Frunză ● Felicia Donceanu : *Clopoțelul cel isteț* — 29 cîntece pentru copii — pe versuri proprii ● Aurel Giroveanu : *Urcușul ne cheamă în zori* — versuri Lucian Avramescu ; *Un cîntec, un zîmbet și cerul de mai* — versuri Mircea Block ; *Cînt cu-ntreaga Românie* — versuri Iuliu Rațiu ● Iovan Miclea : *Eroul drag al vremurilor noastre* — versuri Nicușor Constantinescu.

S. N.

Noi lucrări în biblioteca de difuzare a Uniunii

Dumitru Bughici — *Simfonia Romantica ;* orch. : 3 (1), 2, 3, 2; 4, 3, 3, 1 ; *perc. I :* timp., 3 bongos ; *perc. II :* tamb., trgl. ; *perc. III :* ptti, T-tam ; harpa ; corzi.

— *Simfonia Aspirațiilor ;* orch. : 2+1, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; *perc. I :* timp., Congos; *perv. II:* tamb., trgl. ; *perc. III :* ptti, T-tam ; harpa ; corzi.

— *Concert pentru flaut și orchestră ;* orch : plcc., 2, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; *Perc. I :* timp., bongos ; *perc. II* : Baterie ; *perc. III :* ptti, T-tam; harpa ; corzi.

Dan Constantinescu — *Simfonie pentru 32 de voci ;*

M. M.

Noutăți editoriale

Partituri

— Nicolae Bretan — *16 Lieduri*
— Dan Constantinescu — *Sextet de coarde*
— D. D. Stancu — *Bună dimineața, grădiniță* — cîntece pentru copii
— Teodor Drăgulescu — *Suflet de țară* — cantată
— Anatol Vieru — *Cvartete de coarde*
— W. A. Mozart — 6 *Sonatine vieneze*
— Pascal Bentoiu — *Cvartete op. 27*

Cărți

— George Manoliu — *Enescu — poet — gînditor al viorii* (ediție bilingvă română-franceză în traducerea Nicolei Ghimpețeanu)
— Mircea Ștefănescu — *La porțile muzicii*
— Nina Cionca — monografia *Aurelia Cionca*

Noutăți Electrecord

— Șerban Nichifor — *Muzică simfonică*, interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii „G. Enescu", dirijor Mircea Basarab
— *Sfîrlează cu Fofează* de V. I. Popa, regia artistică Dan Puican
— *Nică-fără-frică* — versuri și muzică de Nina Cassian
— *Povestiri pentru copii* de Valeria Boiculescu
— *Sfinxul ghețarilor* de Jules Verne, regia artistică Dan Puican
— *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi, regia artistică Dan Puican
— *Basme* în limba maghiară
— *Să fii tînăr* — chitară și voce Gheorghe Gheorghiu, acompaniat de grupul Progresiv TM
— *Muzică ușoară* interpretată de Mihai Constantinescu și Annie Fratellini
— *Păstorul singuratic* — aranjamentul și conducerea muzicală Cornel Popescu; solo nai Radu Simion
— *Cocktail internațional* — muzică ușoară
— *Muzică populară* interpertată de Maria Apostol, Ilie Dîrvăreanu, Ilie Roșu, Ion Macovei,
— *Virtuozi ai instrumentelor populare — taragot,* interpretează Dumitru Dobrican.
— *Muzică populară* interpretată la vioară de Tudor Pană.

„MEȘTERUL MANOLE" DE SIGISMUND TODUȚĂ

Cornel ȚĂRANU

Marile mituri ale culturii noastre populare au inspirat, firesc, pe compozitorii noștri de azi, ca și pe înaintași.

Se știe că Enescu a zăbovit îndelung asupra unui proiect de operă inspirat de legenda lui Manole, a schițat, a căutat librete și, din păcate, a abandonat, deși Lucian Blaga, coleg întru Academie, se găsea în imediata sa apropiere.

A fost dat ca maestrul Sigismund Toduță, trăind mulți ani în preajma poetului, să-și apropie textul poemului dramatic, întîi într-o etapă de tinerețe (1946), iar apoi, rod al unei viziuni total înnoite, în 1983, după o muncă neîntreruptă de 3 ani.

Se poate vorbi despre o „afinitate electivă" între Lucian Blaga și Sigismund Toduță. Despre ea stau mărturie admirabilele cicluri de lieduri apărute cu generozitate în ultimii ani, poemele corale *La curțile dorului* dar și pagini din muzica sa simfonică sau de cameră impregnate de acel lirism nobil, doinit, rostit deseori în „sotto voce", așa cum însuși poetul își *spunea* (nu *recita !)* versurile.

Compozitorul mărturisește : „Am căzut în cercul magic al poetului din Lancrăm. Asemenea zidarilor din drama „Meșterul Manole", fascinați de „chipul mic al lăcașului", am rostit și eu cuvintele, împreună cu ei : „Meștere, venim !". Dar, spre deosebire de zidarii adunați să clădească „din pămînt și apă, din lumină și vînt", eu stau în cercul magic blagian zidind nu de șapte ani, ci de șase ori șapte ani, încercînd să înțeleg sensul slovelor, rostul gîndurilor, adîncimea simbolului, și farmecul metaforei. Iar din simbolul patimii altoite-n suflet, din patima clădirii pe care o cîntă cu inegalabilă măiestrie în drama *Meșterul Manole*, mi-am pus și eu întrebarea împreună cu poetul : „Pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe ?, poposind lîngă acest subiect fără seamăn o jumătate de veac".

Meșterul Manole este o operă-oratoriu îndelung gîndită și șlefuită cu acea dragoste, migală și răbdare cu care un Brîncuși își șlefuia păsările măiestre. Putem constata că și opera muzicală a întîmpinat rezistențe, trebuind să fie re-zidită, re-gîndită, re-trudită ! Ea a avut un destin paralel cu legenda.

Ancorat în „Manole", ba, am zice, cu îndreptățire, *încătușat* în „Manole", Sigismund Toduță optează pentru personajul-cheie al filozofiei noastre populare, „pus în pagină" cu o genială sublimare de Blaga. Această viziune filozofică, în egală măsură profundă și definitorie spiritualității noastre, este și opera marelui poet care este Blaga.

Meșterul Manole este „definiția unui popor", o viziune arhetipală mitică pe care Lucian Blaga o construiește într-o formă teatrală netrădătoare, mult apropiată de ethosul baladei populare. Eugen Todoran constată în lucrarea sa *Dramaturgia lui Lucian Blaga* rîvna poetului pentru „monumentalizarea culturii folclorice, minore, în valorile artistice ale unei culturi majore... arătînd că el s-a dorit anonim în creația sa, asemenea zidarilor din legenda folclorică. În această imagine îl va aminti posteritatea într-un epilog al dramei *Meșterul Manole :* „Cînd nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit, din veac în veac".

* * *

. Frumusețea limbii cheamă frumusețea muzicii. Ea are un înalt grad de specificitate, variantele române ale legendei, mult circulate în Peninsula Balcanică fiind îndelung și profund analizate de Mircea Eliade. Transpunerea dramatică alege formula unui teatru de idei, de fapt în primul rînd un mare text literar și filozofic.

Formula teatrală interesează mai puțin (deși e perfect posibilă, vezi regia lui Dinu Cernescu la teatrul Giulești). Tot astfel formula de operă interesează mai puțin, deși e (și ea !) perfect posibilă. De aceea, versiunea de concert, oratorială, este netrădătoare și întreagă.

Mare maestru al timpului mitic românesc, Sigismund Toduță este în mod firesc autorul *Mioriței*, al *Meșterului Manole* și a unui personaj intrat și el în mit, *Horea*. Textul blagian e fidel sonorității folclorice, vorbit într-o românească pe care orice țăran din Lancrăm sau de oriunde ar fi înțeles-o. Joncțiunea între capodopera folclorică și capodopera literară cultă o realizează Lucian Bloga prin splendida sa *Antologie a poeziei populare*, gest de extremă modestie a poetului, altminteri plin de un orgoliu luciferic. Această sete de îmbinare cu cultura anonimă a poporului, cu arta nicio-

dată semnată a iconarilor pe sticlă, o preia și Sigismund Toduță transpunînd în muzic(*10 Miniaturi* din *Antologia poeziei populare* a lui Lucian Blaga. Granița, stilistic vorbind, între rostirea populară și cea cultă este adeseori imposibil de decelat, ele închegîndu-se într-un tot unitar, de un farmec firesc și simplu.

Reprezentînd „un moment de grație în istoria spirituală a unui popor" (așa cum constată Ana Blandiana în excelentul program de sală al Filarmonicii clujene) *Meșterul Manole* este, credem, opera definitorie a unui creator de frumos atît de impregnat de frumusețea versului și a lumii de sunete transilvănene, încît, sîntem siguri, tocmai prin trăsăturile sale atît de românești, dobîndește și comunică acele valențe universale care conferă muzicii noastre un loc de invidiat în „harmonia mundi".

*
* *

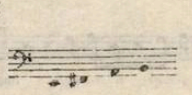
Edificiul, construit în forma unei bolte, a *Meșterului* trebuie privit din mai multe unghiuri și fațete, spre a avea despre el o imagine nu completă, dar măcar cuprinzătoare.

Prima privire trebuie, firește, s-o aruncăm începutului. A doua — sfîrșitului.

Observăm, așa cum e și firesc, un sunet-pivot, un „grund" al temeliei, un „Ur-sunet", amintind sunetul fundamental *(mi bemol)* al cosmogoniei wagneriene începută cu *Aurul Rinului.*

Acest sunet-grund este *Mi,* o lungă pedală care va începe și va termina introducerea orchestrală. De asemenea, coralul-efigie din final („Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi") este construit tot pe un „grund" (aici mai puțin vizibil) de *Mi.*

Revenind la introducerea orchestrală, destul de succintă, trebuie să observăm prezența unor motive „in statu nascendi". Ele își vor dobîndi un statut de mult mai mare importanță și amploare mai tîrziu — ca niște pietre de temelie ale construcției :



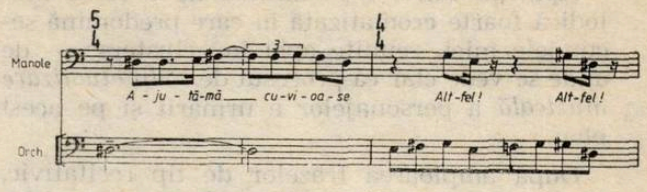
Există în toată lucrarea o nostalgie, dacă nu și un primat al monodiei, atît de specifică gîndirii folclorice **românești.**

Deja în prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziție, intens utilizată și mai tîrziu :

— expunere monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de față e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem ;

— transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison și preluarea ei liberă de către voce (Manole : „Ajută-mă, cuvioase, altfel !")

— intrarea în heterofonie a vocii și instrumentelor și revenirea la nucleul inițial (pag. 5 din extrasul de pian sau pag. 40).



O altă tehnică folosită (evident, nu le putem nici măcar enumera pe toate) este aceea a unei construcții pe *basso-ostinato* (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi „încremenit" are scurte devieri de la desenul de bază se vor suprapune elemente cu caracter de *coral,* elementele de heterofonie vocală calchiate pe „murdărirea" desenului ostinat și — nu în ultimul rînd — ambiguitatea modală, gradațiile de la simplu spre complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip *cromatism întors)* sau chiar scări modale non-octaviante.

În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un „alter ego" în oglindă, există un permanent și subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cîntarea de strană, unde e greu de delimitat prezența elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice, primare.

Momentul următor aduce un binevenit contrast, urmărit pe mai multe planuri :

— Apariția personajului Găman, un straniu „om al pămîntului", a cărui prezență vocală este gîndită într-un foarte expresiv „Sprechgesang" ce are, în interpretarea baritonului Ion Budoiu, ca și în a poemului dramatic blagian, o ușoară tentă expresionistă ;

— Folosirea unui al *ostinato* de tip acumulativ, care prin intrări succesive ajunge la o scriitură de tip *textură,* intrînd apoi în improvizație liberă, în inversări etc.

— Tot aici apar vaietele corului, contaminat și el de mixturi în secunde, de exclamații, de sunete onomatopeice.

Dacă înălțimile (notate, totuși) au mai mult un rol orientativ, în tot rolul Găman găsim o grijă deosebită pentru notarea exactă a unei prozodii mereu firești, urmărind îndeaproape intonațiile și accentele vorbirii. Este, cert, prima „curbă emoțională" de mare tensiune și expresivitate a actului I.

Ea este urmată de momentul diafan al melodiei bizantine (cu text grecesc, un adevărat „colaj" în contextul întregului) intonată de un cor de fete. Modalismul „alb", imaculat, polifoniile de tip neimitativ (care ar fi sunat prea „mitteleuropa") sonoritatea corului a cappella după tumultul aparatului orchestral și coral,

reflectă și o știință a dramaturgiei muzicale, un respiro ce precede creșterile dramatice următoare.

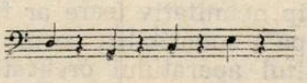
Apariția Mirei e subliniată de o lume melodică foarte cromatizată în care predomină secundele mici, reunite apoi în „clusters" — de unde se vede clar că procesul de *individualizare muzicală* a personajelor e urmărit și pe acest plan.

După amploarea frazelor de tip recitativic, după noblețea contururilor melodice, clar diferențiate între Mira (modal cromatic) și Manole (o lume modală mai puțin pigmentată cu cromatisme) autorul simte că a venit momentul unei schimbări de stare, de mișcare. Aceasta se realizează în „tema cu variațiuni", un binevenit *giusto,* nu lipsit de umor, de voioșie, dar care se termină cu un lamento al lui Găman susținut de o expresivă mișcare în oglindă, pentru a trece apoi în fuga liberă ce aduce în prim plan Corul meșterilor (corul bărbătesc divizat la 6 voci), pagină corală de o măiestrie suverană. Mișcarea acestui amplu moment coral căreia i se adaugă apoi Găman și Manole va fi apoi tăiată brusc (formă „tăiată"; un alt procedeu componistic din arsenalul secolului XX), oprind astfel subit discursul muzical al amplului și complexului act I.

O observație generală asupra suflului simfonic al oratoriului : aici autorul preferă desfășurarea muzicală cursivă, pe cînd în „Miorița" și „Horea" există „o succesiune de părți și forme autonome" așa cum observă H.P. Türk.

*
* *

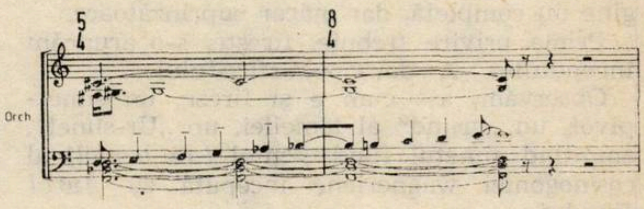
Actul II, vizibil mai scurt, debutează cu o polifonie liberă între orchestră și corul bărbătesc, pe o mișcare continuă a triolete întreruptă din cînd în cînd de momente corale în stretto. Această tehnică de stretti, deseori folosită în paginile oratoriului, dă naștere la aglomerări de tip global-textural nu lipsite aici de discrete intonații bizantine. Prezența lui Manole în acest context va fi contrastantă, diatonică, o pată aibă în țesătura modal-cromatică a întregului. Scriitura vocală care îl caracterizează este mai degrabă aceea a unui bas-bariton, care operează adeseori în registrul mediu sau grav. Tehnica de stretti, de ostinate și de heterofonii este alternată adeseori cu momente specifice avînd o scriitură de coral la 4—5 voci. O construcție simfonică amplă o reprezintă *jurămîntul*, eșafodat pe temelia unui basso ostinato ce amintește, desigur, doar ca procedeu, de finalul operei „Parsifal". Și acest basso ostinato va fi construit doar prin 4 sunete :



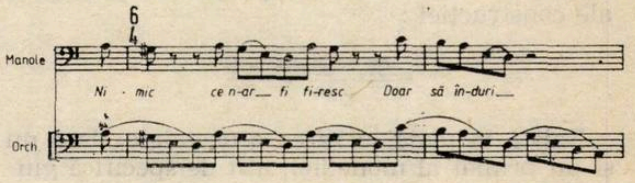
Aici mai sînt de urmărit momentele de recitativ corale (p. 140 din extrasul de pian) și cele de „Sprechgesang" (care urmează p. 144). Un mare „strat" de ostinate unde este foarte frumos realizat momentul cu clopote intercalat în fărîmițarea și dispariția treptată a recitativului și a formulelor ostinate. Este, credem, momentul cel mai dens al actului II, o suprafață mare de un suflu larg, oratorial, o unitară construcție de bloc al acestui act II care este mai potolit mai așezat, mai reflexiv.

*
* *

Actul III va debuta cu recitativul melodic al Mirei, construit pe un mod cu terțe variabile, unde vor fi foarte solicitate registrele medii și grave de soprană dramatică pentru care a fost gîndit rolul. În partitura Mirei contrastele se obțin prin alternarea momentelor modal-diatonice cu cele cromatice, acestea avînd apariții mai puțin extinse. Scările modale sînt de o flexibilitate uimitoare, cu tetracorduri alipite sau posibile momente abia schițate de polimodalism. (p. 153, rîndul 2). ex. 2.

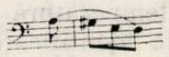


Densitatea țesăturii armonice crește treptat, ajungînd la o scriitură de tipul coralului variat, pînă la momentul dramatic al confruntării Manole-Mira, ce conține și *prăbușirea* sugestiv redată de pasaje coborîtoare. O observație tehnică : o linie melodică unică se furișează prin țesătura densă a armoniei, trecînd din vocile superioare înspre vocile din ce în ce mai grave. Vocea va dubla doar fragmentar această monodie oarecum ascunsă (p. 169).



Un alt moment semnificativ construit pe o pedală figurată și pe un ostinato ritmic este monologul lui Manole, avînd o gradație puternică a tensiunii armonice, în momente în care vocea atinge registre din ce în ce mai înalte, echilibrînd din ce în ce mai bine balanța cu sonoritatea virilă a orchestrei. Rolul timbral pe care îl dobîndesc clopotele este din ce în ce mai important. În intenția autorului, din păcate încă nerealizată în prima versiune de concert, acestea urmează a fi amplificate electronic. O paranteză prozodică se impune în

aceste momente unde compozitorul, amintindu-și desigur de modul rostirii blagiene accentuează unele cuvinte pe prima silabă, cum ar fi în cazul cuvintelor *bólnav* sau *bléstem*. Caleidoscopul modal multicolor va oscila din nou înspre diatonic în momentul culminației vocale a Mirei, pentru ca în scena jocului, se sugerează ideea morții (vezi Arghezi : „Asta-i jocul, arză-l-ar focul") și se operează frecvent cu transpoziții, ale unui nucleu modal de 4 sunete :



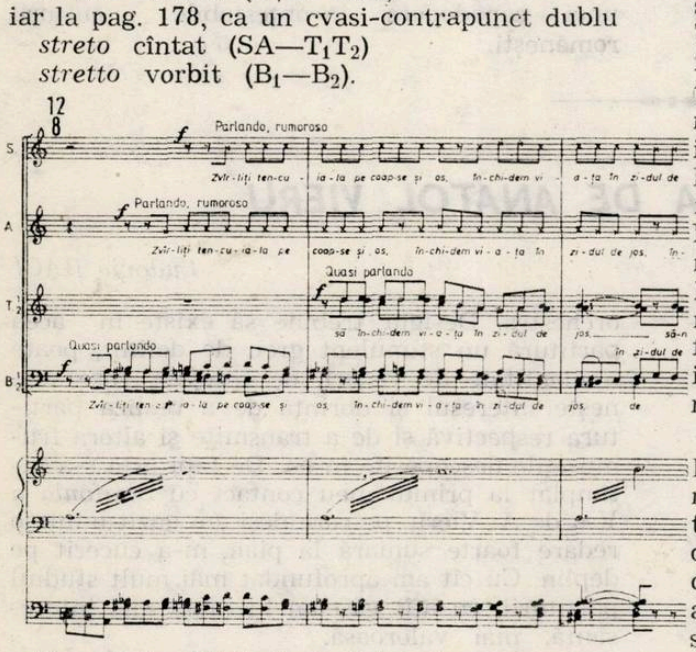
după care se construiește un nou ostinato armonic („viață fără pereche ești"), de o expresie statuară unică, cum observă judicios H. P. Türk în deja citatul Caiet-program. Examinînd atent partitura observăm ascuns în acest moment (nu puține momente ascunse trebuie descoperite de către ochiul analistului) un bas de *chaconnă* ce se furișează adeseori în vocile inferioare, la modul neostentativ în care sînt realizate mai toate procedeele polifonice ale oratoriului.

Zidirea va fi realizată de către un moment coral amplu, în care deslușim un plan cîntat — procedeu ce amintește ritmic o posibilă formulă ostinată și un plan vorbit, asemenea multor momente corale ale capodoperei lui Schönberg „Moise și Aron". Repartizarea vocilor este următoarea :

stretto cîntat (2+2 voci)
stretto vorbit (1+1 voce)

iar la pag. 178, ca un cvasi-contrapunct dublu

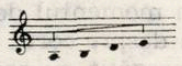
streto cîntat (SA—T_1T_2)
stretto vorbit (B_1—B_2).



Hans Peter Türk observă înnoirea procedeelor de polifonie imitativă, trăsătură stilistică definitorie pentru creația compozitorului. Constatînd prezența-unor structuri fugate, a imitațiilor în stretto directe sau inverse, el concluzionează : „Astfel se ajunge fie la o refracție a monodiei spre eterofonie (ca de pildă în fundalul orchestral al primei intervenții a lui Găman : „Meștere! Se deschid porțile fără de chei."), fie la o densitate sonoră globală de tip textură (fundalul coral al aceleiași intervenții, precum și în multe alte momente corale). Extinderea pe suprafețe mai ample a unor astfel de procedee îndeplinește în același timp importante funcții morfologice, care vor oferi fluxului muzical relief, plasticitate și contraste."

Un alt moment expresionist îl constituie vaietul Mirei, urmat de un foarte expresiv fragment unde acest vaiet va fi întrerupt de interpunctiile corale construite pe un alt ostinato al corului bărbătesc ce repetă obsedant cuvintele „var și cărămidă". Tentante paralele se pot face între profilul lui Manole ce amintește un posibil personaj wagnerian — Amfortas, iar Bogumil pe un posibil Gurnemanz.

Observăm reapariția nucleului inițial, după momentul consumării dramei, acesta instalîndu-se concluziv, evident pe un finalis de *Mi* care este și sunetul începutului. Avînd două sunete comune cu nucleul inițial, pe care-l transpune la cvartă, el va realiza împreună cu acesta o ascunsă și eliptică gamă pentatonică.



Un alt moment coral important („Undeva s-a oprit un cînt") folosește suprapunera vaietelor, de astă dată corale, ale Mirei pe textul de mai sus. Un moment de coral superb apare la cifra 71 din partitură iar monologul lui Manole va fi construit tot pe o mișcare de coral. Elemente aulodice, ce întrerup tumultul orchestral în mod fericit, aduc sonoritatea de *aulos*, de fluier imemorial al tragediei antice sau a posibilului spațiu de veche legendă românească, în momentul coral „Cînd noi nu vom mai fi". Folosind în mod inspirat în orchestră doar o monodie, autorul rezolvă aici momentul de catharsis al dramei ce va fi și mai subliniat de reapariția melodiei bizantine, „o muzică din afara dramei". Acum polifonia este în orchestră iar corul la unison, fericită reproiectarea sonoră a corului de fete din primul act.

Evocatorul moment de percuție ce apelează la sonorități de toacă și clopote va însoți intermitent coralul final construit pe acordul tematic *la-si-re-mi*, coral pe care se va stinge din ce în ce mai dispersat succesiunea de sunete de toacă și clopote. Și aici ca și în momentul aulodic, și în multe alte momente heterofonice sau monodice, compozitorul folosește timbre specifice urmărind și reușind autohtonizarea lumii sonore orchestrale a „Meșterului Manole".

Esențializat, epurat de elemente exterioare, accentuînd drama interioară a eroilor, „Meșterul Manole" de Sigismund Toduță reprezintă, credem, după „Oedip", momentul cel mai semnificativ al culturii noastre muzicale.

Acest eveniment muzical a fost însoțit de o interpretare pe măsură !

Dirijorul Emil Simon, căruia i se datoresc multe prime audiții din creația maestrului Toduță, a pregătit *Meșterul* cu multă dăruire, șlefuind cu grijă și echilibrînd sonoritățile, găsind tempii cei mai adecvați unei curgeri dramatice cît mai fluente, coordonînd cu pricepere masele corale și soliștii.

Amestec de fermitate și suplețe, de rigoare și expresivitate, de înțelegere profundă a unui text atît de complex, Emil Simon a fost colaboratorul ideal al acestei partituri-eveniment. Avînd rolul unui personaj principal, corul Filarmonicii, pregătit admirabil de Florentin Mihăescu, a dat (din nou !) dovada că este cel mai bun cor academic din țară.

Avînd de rezolvat probleme de o dificultate sporită (mai ales sub raportul divizării multiple a compartimentelor) Florentin Mihăiescu a redistribuit cu ingeniozitate vocile, întărind corul bărbătesc cu voci feminine și obținînd aliajele sonore dorite în condițiile unui cor care — numeric — ar fi fost prea mic pentru exigențele partiturii.

Ambii dirijori, ca și soliștii, au pătruns „matricea stilistică" a lucrării cu o profunzime greu de egalat în momentul de față.

Un cuvînt bun despre corul de fete al Liceului de Muzică, pregătit cu seriozitate de același inimos M. Guttman. Dovada : melodia bizantină, plină de parfum arhaic, a fost însușită și redată *pe dinafară*.

Grupul de soliști, pregătit cu minuțiozitate (corepetitor Suzana Pentek) s-a ridicat la o prestație valorică deosebită.

Baritonul Dan Șerbac, în rolul titular, a dat dovadă de o sensibilitate deosebită, mai ales în actele II—III, unde momentele lirice i-au convenit cel mai mult.

Un Bogumil interiorizat a conturat basul Mircea Moisa, care a intuit maniera de a da glas lungilor recitative cantabile ale actului I.

Baritonul Ion Budoiu și-a reafirmat acea notă personală pe care i-o cunoaștem și admirăm, recitativele vorbite-îngînate-cîntate, vaietele ușor expresioniste au adus acea notă de participare la o temperatură înaltă prin capacitatea de totală identificare care poate da viață unui asemenea rol.

Deși mult apreciată ca interpretă a liedurilor compozitorului, *Mira* Editei Simon a fost, pentru toți ascultăaorii, o revelație. Abordînd de astă dată un rol de soprană dramatică, Edita Simon a avut și amploare, dar și multă finețe, strălucire în registrul acut și pregnanță în cel grav și, poate, cea mai bună dicțiune.

Căci problema unei interpretări convingătoare a unei asemenea pagini nu este numai o problemă *vocală* (deși ea însăși extrem de pretențioasă) ci, mai ales, o problemă de *orizont stilistic* la care toți parametrii interpretativi au răspuns de la convingător în sus.

Fericită și mult așteptată zi este aceea în care frumusețea și noblețea muzicii, a textului literar, își dau mîna cu o înaltă valoare (și cîtă muncă) a interpreților, care n-au risipit ci au zidit un monument trainic, așa cum se cuvine unei capodopere incontestabile a culturii românești.

SIMFONIA A V—A DE ANATOL VIERU

Ludovic BACI

Pornesc de la ideea că un interpret nu poate face dintr-o lucrare slabă una bună, dar, din păcate, poate să facă din una bună una slabă. În ciuda aparențelor, asta nu înseamnă cîtuși de puțin o desconsiderare a procesului interpretativ, căci un interpret cu har poate găsi într-o partitură virtualități de care însuși compozitorul nu este pe deplin conștient. Aceste virtualități însă există, nu sînt invenția interpretului. El a descoperit un lucru dat și cu cît descoperirile lui sînt mai multe cu atît interpretarea se va apropia mai mult de ceea ce se numește o execuție perfectă, această „pasăre albastră" pe care cu atîta rîvnă vrem s-o prindem, deși știm că ea nu există. Găsesc deci că datoria dirijorului este de a prospecta cît mai adînc partitura, creația, chiar geneza ei, pentru a aduce cît mai puține stricăciuni edificiului sonor pe care-l construiește împreună cu orchestra. Desigur trebuie să existe în acea partitură un stimulent greu de definit, poate o identitate de vederi, de receptor care stîrnește interesul și dorința de a realiza partitura respectivă și de a transmite și altora frumusețile descoperite în ea. De fapt asta s-a întîmplat la primul meu contact cu *Simfonia a V-a* de A. Vieru, pe care deși am auzit-o într-o redare foarte sumară la pian, m-a cucerit pe deplin. Cu cît am aprofundat mai mult studiul partiturii, cu atît găseam lucrarea mai interesantă, mai valoroasă.

Folosirea corului în simfonie, de la Beethoven și mai ales de la Mahler încoace, nu este o noutate, dar utilizarea lui în toate cele 4 părți a fost pentru mine surprinzătoare și mi s-a părut un act de curaj, avînd în vedere că totuși nu era vorba de un oratoriu ci de o simfonie. Spre lauda compozitorului, fie spus, corul a fost

integrat organic în orchestră de parcă ar fi fost unul din grupurile ei constitutive.

La baza întregii construcții stă vechiul nostru acord minor și major. Bela Bartok, acest mare inovator al muzicii contemporane spune : „oricare din arte are dreptul să se înrădăcineze în cea care i-a precedat, ba mai mult, nu numai că are dreptul, dar chiar trebuie să-și aibă rădăcinile în ea".

Ar fi cel puțin pripit să tragem concluzia că ar fi vorba de o lucrare, „retro". Este adevărat că materialul cu care se operează este vechi dar utilizarea lui este nouă și cu totul originală.

Partea I-a scrisă pe versurile Poeziei PESTE VÎRFURI este construită cu un algoritm, în cazul nostru „sita lui Eratostene" și anume, o metodă de găsire a numerelor prime dintr-un număr oarecare. Fiecărui număr prim îi corespunde un acord pe cercul de cvinte. Astfel : 2=fa ; 3=do etc... pînă la 37=Sib(minor) unde se închide cercul de cvinte al acordurilor minore.

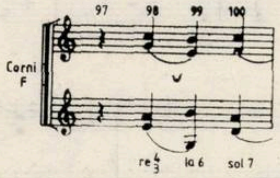
Cu numărul prim 41 încep acordurile majore 41=Fa, 43=DO ; 47=SOL etc... pînă la 89=Sib (LA diez) major unde se închide cercul de cvinte al acordurilor majore: Numărul de ordine al unei pătrimi oarecare, trebuie descompus în factori primi și *cel mai mare factor prim va determina acordul.* Să luăm ca exemplu pătrimile 98, 99 și 100 din măsura 25.

$98=2\times7^2$ cel mai mare factor prim este 7=re

$99=3^3\times11$ cel mai mare factor prim este 11=la

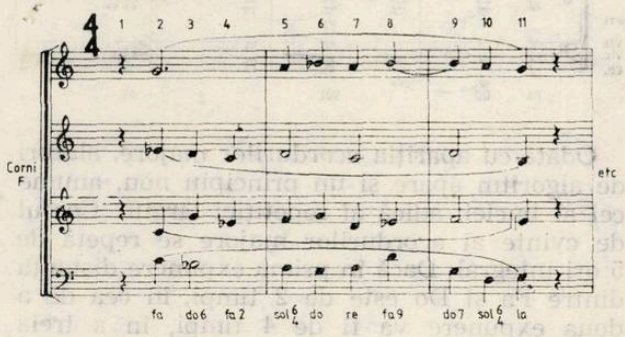
$100=2^2\times5^2$ cel mai mare factor prim este 5=sol

Într-adevăr măsura 25 arată astfel în partitură.

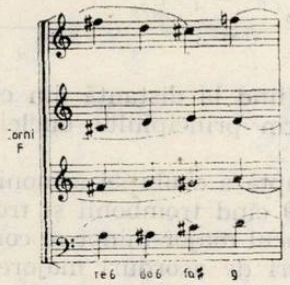


Nu este prima dată cînd Anatol Vieru recurge la sita lui Eratostene ca tehnică componistică. A mai făcut-o în 1969 într-o lucrare scrisă pentru formație de cameră care are chiar titlul *Sita lui Eratostene* unde însă numerele prime nu reprezintă acorduri majore și minore ci diferite moduri de interpretare. În *Simfonia a II-a,* scrisă în 1973, în partea II-a *(Psalm),* numerele prime reprezintă numai acorduri majore, formînd ecranul pe care sînt proiectate diferite evenimente. Deci o metodă experimentată !

În partea I-a avem foarte multe agregate armonice : 12 acorduri minore, 12 acorduri majore, 3 acorduri de septimă micșorată și 4 acorduri mărite, deci tot ce se poate construi prin suprapunere de terțe pe fiecare treaptă a totalului cromatic. Aceste agregate armonice pot fi formate din 3, 4 sau 5 sunete în funcție de necesitățile de expresie și de puterea la care este ridicat factorul prim. Succesiunea și frecvența acordurilor este determinată de algoritmul arătat, reprezentînd o evoluție de la simplu la complex. În primele 10 măsuri de introducere, coralul cornilor, cu o perfectă conducere a vocilor, intonează numai acorduri minore din cele mai obișnuite. Tocmai de aceea auzul ne duce spre o muzică funcțional-tonală, mai ales că primele 3 măsuri, în afară de cadență, au o tentă de fa-doric,



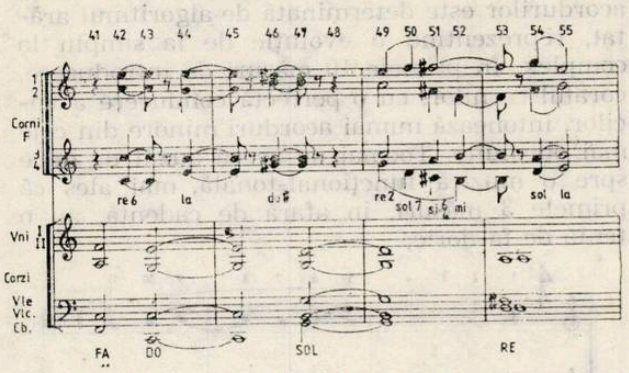
Cu toate acestea nici urmă de muzică funcțional-tonală. Deja cadența primei strofe cade la o distanță de 3 cvinte suitoare pe cercul de cvinte. Devine din ce în ce mai clar că succesiunea acordurilor ascultă de alte legi decît cele ale funcționalității. De aici probabil și senzația ciudată, că deși sînt acorduri obișnuite de multe ori auzite, prin succesiunea lor neobișnuită ele dau muzicii un efect inedit. Algoritmul dă vigoare și logică înlănțuirilor armonice chiar atunci cînd în strînsă vecinătate sînt acorduri foarte îndepărtate unul de altul pe cercul de cvinte.



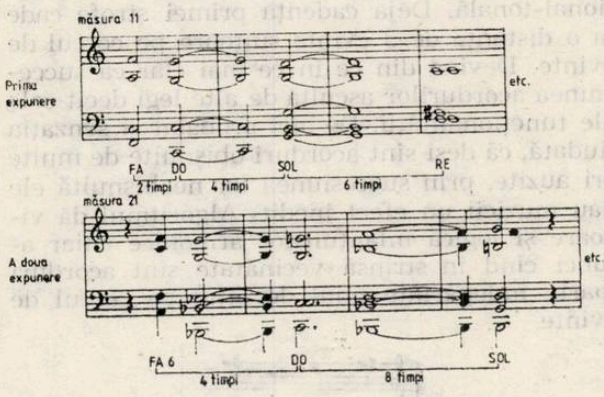
Cu măsura a 11-a (pătrimea 41) urcăm pe a doua treaptă a evoluției armonice. Apar la corzi acordurile majore (Fa). Spre deosebire de pulsația de pătrimi a acordurilor minore de la corni, acordurile majore ale corzilor sînt lungi, susținute și în majoritatea cazurilor, în stare directă, ceea ce dă un caracter solid întregului fundament armonic.

Suprapunerea acordurilor majore și minore, a sunetelor lungi și mai scurte, produce un joc ingenios de lumini și umbre, foarte divers și rafinat nuanțat ; apar astfel valuri sonore, nu pe seama dinamicii, ci cu mijloace pur armonice, valuri care urcă sau se adîncesc în funcție de numărul intervalelor disonante dintre major și minor. Acest joc variat al consonanțelor

și disonanțelor, produs de suprapunerea majorului de la corzi cu minorul de la corni ne conduce pe parcursul întregii prime părți.

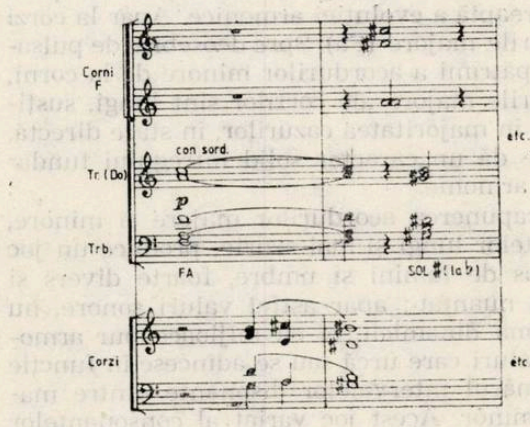


Odată cu apariția acordurilor majore, alături de algoritm apare și un principiu nou, anume cel al buclei, adică al repetiției lărgite. Cercul de cvinte al acordurilor majore se repetă de 5 ori integral. Dacă în prima expunere distanța dintre Fa și Do este de 2 timpi, în cea de a doua expunere va fi de 4 timpi, în a treia de 6 timpi etc.

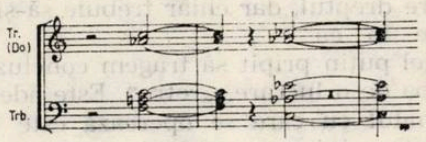


Repetiția fiind la distanță din ce în ce mai mare, conform principiului buclei, ea devine insesizabilă.

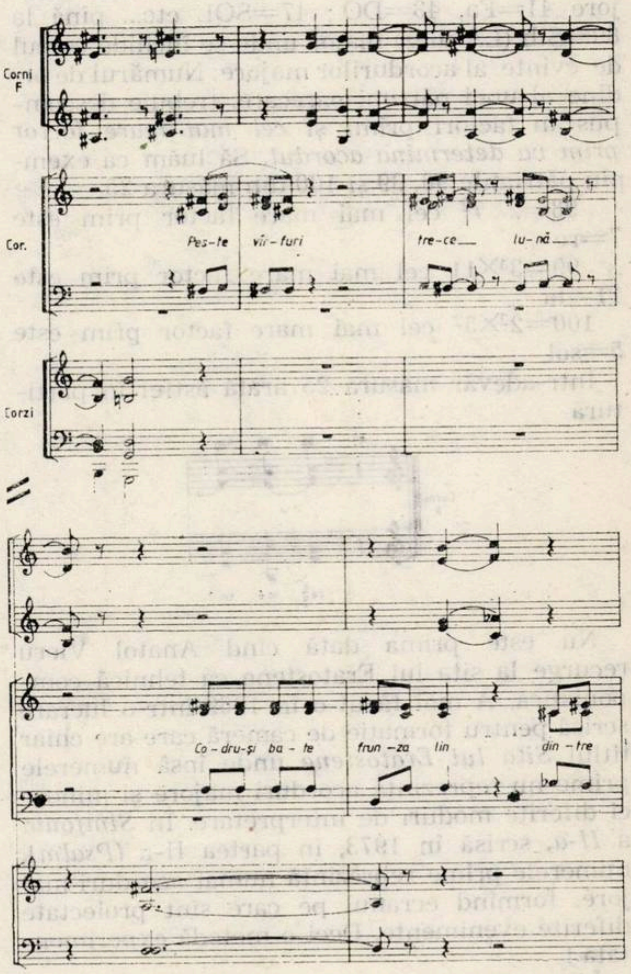
A treia treaptă a evoluției armonice intervine la măsura 59 cînd trombonii și trompetele suprapun pe jocul major-minor al corzilor și cornilor alternări de acorduri majore și paralela minoră superioară (Fa — lab ; Do — mib),



mergînd în sus pe cercul quintelor, pînă la epuizarea lui, cînd, în măsura 95, intervine a patra treaptă a evoluției armonice unde trombonii și trompetele intonează în același timp acorduri majore și omonimele lor minore (FA cu fa ; LAb cu lab)

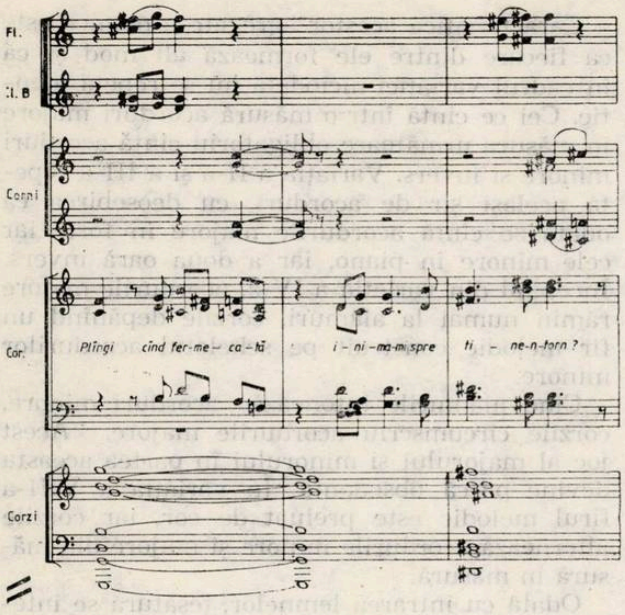


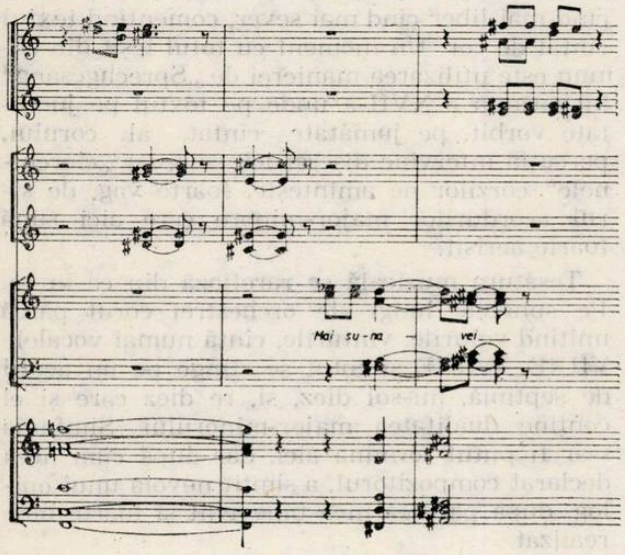
Trebuie spus că aceste disonanțe niciodată nu sînt aspre, dure. Datorită unei distribuții ireproșabile a intervalelor disonante, agregatele acestea complexe încărcate, sună blînd și expresiv. Pe această canava realizată cu minimum de mijloace dar cu maximum de informație, se suprapune prima temă a simfoniei, expusă mai întîi de cor (măsura 24) sotto voce



apoi în imitație la octavă la lemne

A treia oară apare tema la violina I în dialog cu lemnele. Tema devine din ce în ce mai ornamentată, aproape ca o improvizație. Partea I

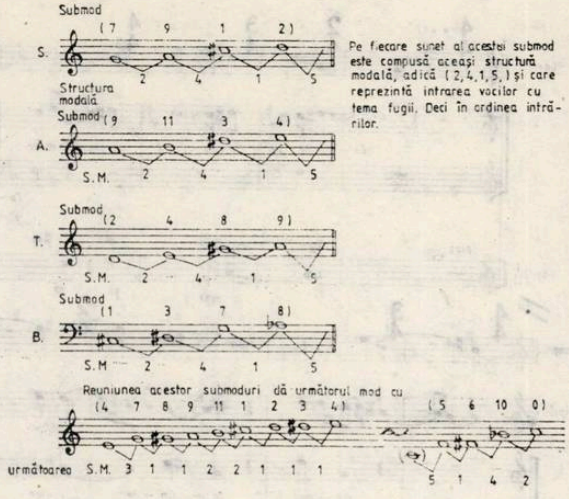




se termină într-o expresivitate reținută, care prin atmosfera ei generală ne aduce aminte de melancolia cețoasă a madrigalurilor lui Gesualdo.

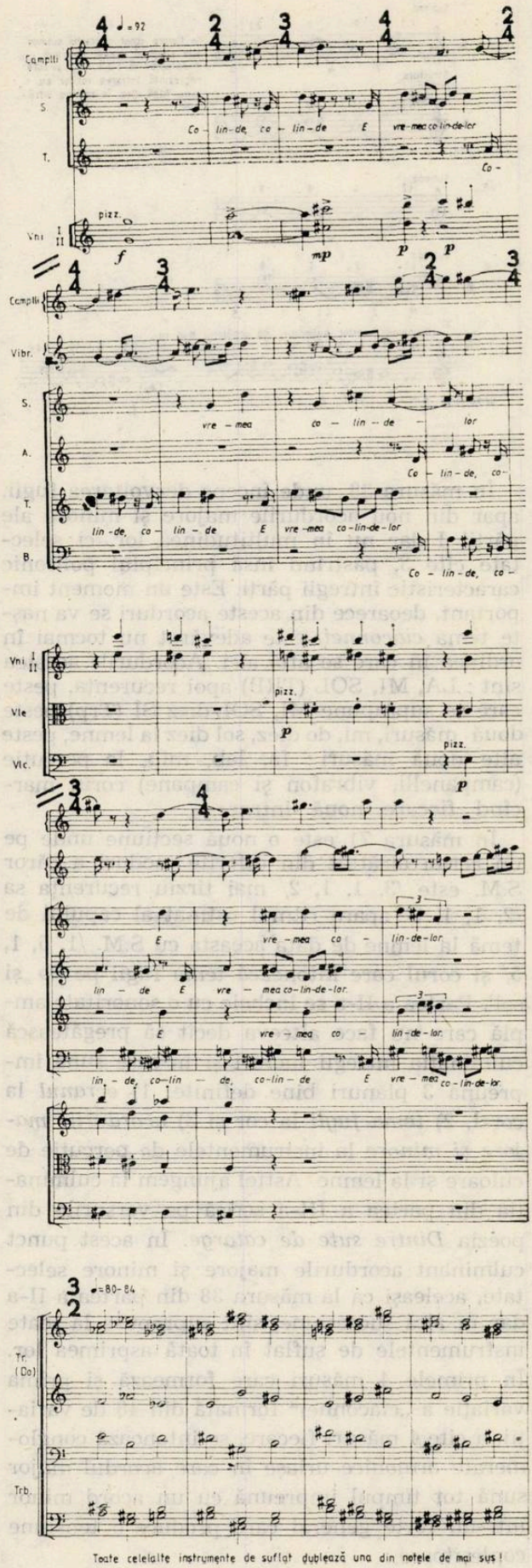
Partea a II-a, scrisă pe versurile *Colinde, colinde* contrastează cu partea I prin: a) *tempo,* aici mult mai vioi (pătrimea=92 față de pătrimea=45), b) *factură,* aici polifonică în partea I homofonică, c) *orchestrație,* aici mai colorată, acolo mai sobră. Muzica părții a II-a este modală și este de fapt o fugă. *Dux*-ul intonat de soprane este format din 4 sunete.

Interesant este, după cum se vede din exemplul de mai sus, că S.M. a modului complementar nu este altceva decît oglinda S.M. ale submodurilor care formează tema fugii. În timp ce corul expune tema fugii formată din submodurile mai sus arătate, în orchestră se aude modul integral (1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11).



În măsura 38, unde începe dezvoltarea fugii, apar din nou acordurile majore și minore ale părții I dar nu în multitudinea lor, ci selectate cîte 3, păstrînd însă principiul polifonic caracteristic întregii părți. Este un moment important, deoarece din aceste acorduri se va naște tema *ciaconnei,* este adevărat nu tocmai în ordinea în care se află aici. Acordurile acestea sînt : LA, MI, SOL (TRB) apoi recurența, peste care se suprapune MI, SOL diez SÎ (Trp) peste două măsuri, mi, do diez, sol diez la lemne, peste alte două măsuri : fa, lab, mib, la percuție (campanelli, vibrafon și campane) corul marcînd fiecare nouă intrare.

În măsura 71 este o nouă secțiune unde pe un ecran alcătuit din diferite moduri a căror S.M. este /3, 1, 1, 2/ mai tîrziu recurența sa /2, 1, 1, 3/ apare ritmul ostinat al capului de temă la lemne de data aceasta cu S.M. /1, 5, 1, 5/ și corul care intonează tema fugii pe do și sol'. Partea a II-a se încheie cu o sonoritate amplă care nu face altceva decît să pregătească culminația întregii lucrări și în care sună împreună 3 planuri bine definite: 1) *ecranul* la corzi, 2) *tema fugii* la cor și 3) *acordurile majore și minore* la instrumentele de percuție de culoare și la lemne. Astfel ajungem la culminația din partea a III-a scrisă pe versurile din poezia *Dintre sute de catarge.* În acest punct culminant acordurile majore și minore selectate, aceleași ca la măsura 38 din partea a II-a dar în altă succesiune, sînt suprapuse la toate instrumentele de suflat în toată asprimea lor. În primele 4 măsuri care formează și prima variație a „ciaconnei" formată din 48 de variații, a cîte 4 măsuri fiecare, se intonează conglomerate armonice uriașe în care acordul major sună tot timpul împreună cu un acord minor într-un forte general care produce o tensiune copleșitoare.



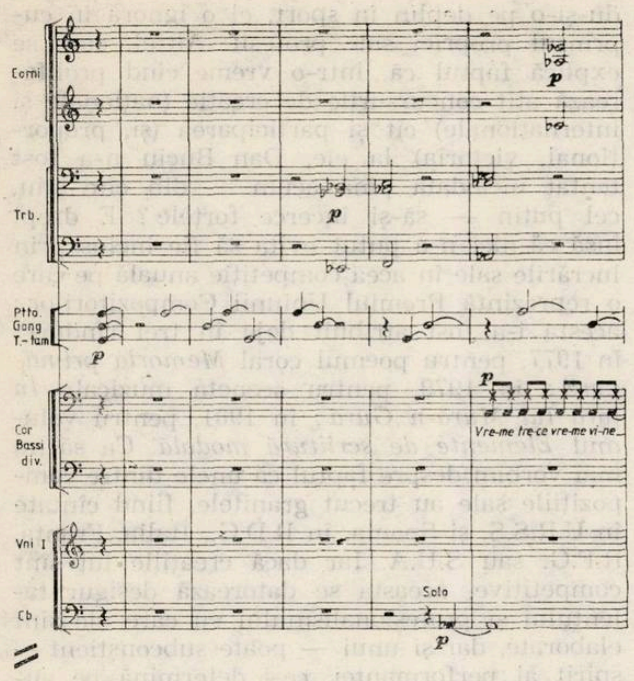
Caracteristica acestor agregate armonice este că fiecare dintre ele formează alt mod și că în cadrul variației niciodată nu se repetă identic. Cei ce cîntă într-o măsură acorduri majore în măsura următoare obligatoriu cîntă acorduri minore și invers. Variația a II-a și a III-a repetă același șir de acorduri, cu deosebirea că odată se cîntă acordurile majore în forte iar cele minore în piano, iar a doua oară invers. Începînd din variația a IV-a, acordurile majore rămîn numai la alămuri, corzile depănînd un fir melodic construit pe scheletul acordurilor minore.

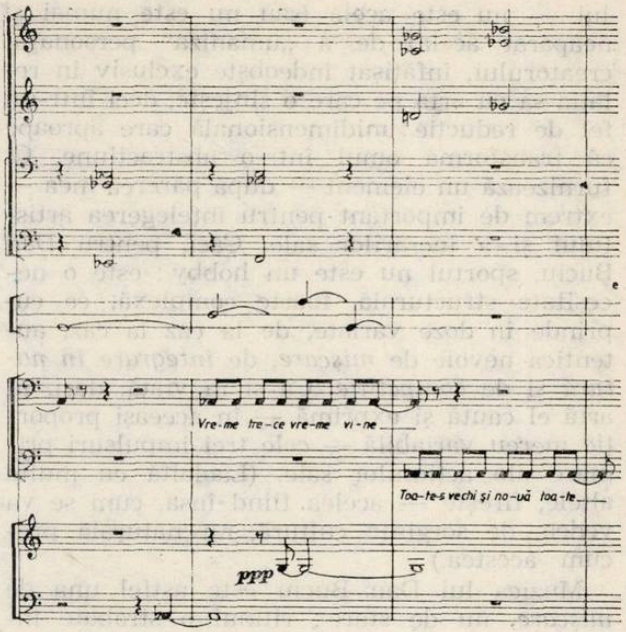
Cînd alămurile intonează acorduri minore, corzile circumscriu acordurile majore. Acest joc al majorului și minorului în partea aceasta devine parcă obsedantă. În variația a VIII-a firul melodic este preluat de cor, iar corzile alternează acordurile minore și majore din măsură în măsură.

Odată cu intrarea lemnelor, țesătura se întețește, melodiile construite pe scheletul acordurilor majore și minore se imită una pe alta, cînd mai liber cînd mai sever, comentînd textul cîntat de cor. Un moment cu totul ieșit din comun este utilizarea manierei de „Sprechgesang" în variația a XVII-a unde pe textul pe jumătate vorbit, pe jumătate cîntat, al corului, percuția intervine discret ici, colo, iar „ciorchinele" corzilor ne amintește, foarte vag, de șirul acordurilor major-minore care aici sună foarte aerisit.

Țesătura muzicală se rarefiază din ce în ce. Pe sunetele lungi ale orchestrei corul parcă imitînd valurile, vînturile, cîntă numai vocalele VÎUIE, VAUIE și totul se stinge pe un acord de septimă, mi-sol diez, si, re diez care și el conține dualitatea major-minorului. Simfonia s-ar fi putut termina aici, dar după cum ne-a declarat compozitorul, a simțit nevoia unui epilog, după părerea mea binevenit și foarte bine realizat.

Partea a IV-a este scrisă pe versurile din *Glosă* și este un fel de revenire nu numai a atmosferei din partea întîi dar și a mijloacelor de expresie. Astfel, distingem 3 planuri. Primul este reapariția *sitei*, numai că aici numerele prime nu reprezintă acorduri majore și minore de pe cercul de cvinte, ci, reprezintă loviturile instrumentelor de percuție (piatto, gong, tam-tam) și acordurile majore și minore auzite în partea 2 în dezvoltarea fugii. Planul doi este nota la bemol la contrabas pe care basul din cor mai mult scandează decît cîntă textul *Glossei*, în așa fel încît după o măsură recitată urmează o măsură pauză, după două măsuri recitate, cîntate, două măsuri de pauză ș.a.m.d. Asta ne aduce aminte de principiul buclei din partea I. Al treilea plan este reprezentat de viori care intonează liber o melodie tînguitoare, de nespusă expresivitate care începe cu note lungi în registrul de jos (coarda sol) și urcă în registrul înalt, rarefiat cîntînd mereu în pp :



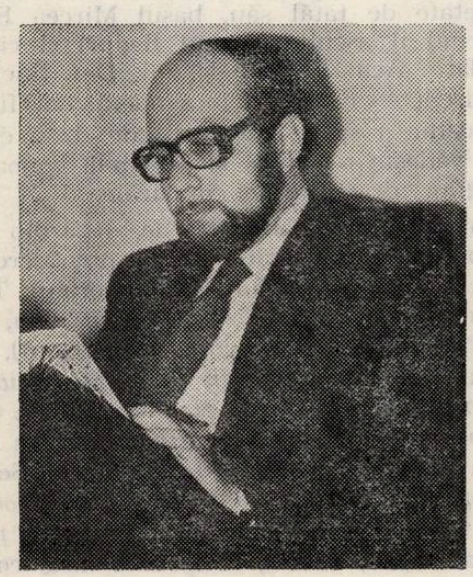


După cum se vede şi din exemplul de mai sus, la bemol de la contrabas secţionează partea IV-a în opt părţi de diferite dimensiuni ajungînd la un forte unde întreg corul scandează prima strofă a *Glosei* după care se restrînge totul din nou şi se termină într-o atmosferă de adîncă reculegere, dictată de conţinutul filozofic al versurilor lui Eminescu.

De fapt am putea spune, că din punct de vedere al formei, întreaga simfonie este o mare formă de sonată în care partea I-a reprezintă prima temă cu toată dezvoltarea ei, partea a II-a este tema a doua, *Ciaconna* este dezvoltarea întregii simfonii şi partea a IV-a este repriza. Este o lucrare realizată cu multă măiestrie, dăruire, talent şi căldură omenească. Ca dirijor pot să spun doar atît, că interpretarea lucrării a făcut o deosebită plăcere atît corului cît şi orchestrei şi dacă am înţeles bine după aplauzele din sală şi publicului.

Deci, se poate...

PORTRET COMPONISTIC



DAN BUCIU

Luminiţa VARTOLOMEI

Pe un creator de artă — fie el compozitor, plastician sau scriitor — îl poţi întîlni deobicei (cînd iese din „atelierul" său) într-o sală de concert sau de cinematograf, la operă sau la teatru, într-o expoziţie sau într-o bibliotecă, într-un parc sau pe stradă. Poate chiar la un meci — dar în tribună, nu pe teren ! Ei bine, Dan Buciu poate fi foarte des văzut şi jucînd (tenis sau baschet), şi schiind, şi căţărîndu-se pe vîrfurile munţilor...

Vă veţi întreba, desigur, ce sens are acest detaliu pitoresc, aşezat în deschiderea unui articol ce-şi propune o analiză a personalităţii compozitorului şi a operelor sale. Rostul lui — mă simt obligată să precizez din capul locu-

lui — nu este acela (sau nu este numai și neapărat acela) de a „umaniza" personajul creatorului, înfățișat îndeobște exclusiv în relația sa cu arta pe care o slujește, deci într-un fel de reducție unidimensională care aproape că transformă omul într-o abstracțiune. Ci furnizează un element — după părerea mea — extrem de important pentru înțelegerea artistului și a lucrărilor sale. Căci, pentru Dan Buciu, sportul nu este un hobby ; este o necesitate structurală, foarte complexă, ce cuprinde în doze variate, de la caz la caz, autentica nevoie de *mișcare*, de *integrare în natură* și de *competiție*. Ca și în viață, deci, în artă el caută și exprimă — în aceeași proporție mereu variabilă — cele trei impulsuri primare ale acțiunilor sale. (Laolaltă cu multe altele, firește — acelea fiind însă, cum se va vedea, de sorginte cultură, nu naturală precum acestea.)

Muzica lui Dan Buciu este astfel una de *mișcare*, nu de stare ; ritmul o străbate întotdeauna cu puterea motorică a mersului energic către o țintă precisă — chiar și atunci cînd oaze de repaos înșelător sînt presărate de-a lungul drumului ; melodia are mereu o curgere firească, pe care limpezimea structurilor verticale (armonice sau polifonice) o secondează și o susține ; arhitectura vădește și ea — prin evitarea lungimilor, prin echilibrul secțiunilor în ansamblu — refuzul oricărei stagnări, ca și — grație articulării minuțioase a formei, într-un traseu ascendent — preocuparea pentru prefacerea gîndului în faptă ; în fine, jonglînd cu timbrurile — fie ele instrumentale sau vocale —, compozitorul nu face altceva decît să amplifice sugestia deplasării continue a însuși obiectivului prin care întreaga acțiune sonoră este privită. În același proces se înscriu, firește, fluctuațiile de intensitate și tempo (în măsura în care ele sînt determinate de voința autorului, înscrisă în partitură, iar nu de inspirația interpretului ocazional), accentuînd reliefurile unui discurs prin excelență dinamic.

Tot nevoia de *mișcare* este aceea care face ca relația compozitorului cu *natura* să se reflecte în fel și chip în creația sa, numai prin descriptivism nu. Muzica lui Dan Buciu exprimă astfel activ dimensiuni fundamentale ale naturii (firescul și măreția, liniștea și primejdia, frumusețea și violența etc.), dar nici un soi de amănunte particulare (de tipul ciripitului de păsărele sau al susurului de izvoare). Și — poate lucrul cel mai important — pretutindeni natura se află implicată, niciunde însă direct desemnată : este efectul legitimului sentiment de pudoare al cuiva care, cunoscînd-o și înțelegînd-o mai îndeaproape și mai profund decît mulți alții, știe exact și cum o poate spune, și cît de neînsemnat este, de fapt, în fața ei.

Ciudat însă apare raportul artistului cu nevoia de *competiție*. S-ar zice că, epuizîndu-și-o pe deplin în sport, el o ignoră în cuprinsul propriei sale profesii. Altfel, cum se explică faptul că, într-o vreme cînd proliferează atît concursurile de creație (naționale și internaționale) cît și participarea (și, proporțional, victoria) la ele, Dan Buciu n-a fost tentat niciodată pînă acum — din cîte știu, cel puțin — să-și încerce forțele ? E drept însă că nici n-a putut evita să fie inclus prin lucrările sale în acea competiție anuală pe care o reprezintă Premiul Uniunii Compozitorilor ; acesta i-a fost atribuit deja în trei rînduri : în 1977, pentru poemul coral *Memoria primăverii ;* în 1979, pentru sceneta muzicală *În țara lui Mură-n Gură ;* în 1981, pentru volumul *Elemente de scriitură modală*. Ca să nu mai vorbim despre faptul că unele dintre compozițiile sale au trecut granițele, fiind cîntate în U.R.S.S. și Spania, în R.D.G., Italia, Franța, R.F.G. sau S.U.A. Iar dacă creațiile lui sînt competitive, aceasta se datorează desigur talentului și profesionalismului cu care ele sînt elaborate, dar și unui — poate subconștient — spirit al performanței, ce-l determină pe autor să țintească întotdeauna cît mai sus.

Există compozitori care procedează aidoma acelui ilustru prozator al veacului nostru care se constrîngea să scrie zilnic 2 000 de cuvinte, indiferent dacă avea sau nu „despre ce" — iar metoda poate da roade, firește, căci dintr-o asemenea cantitate a producției, teoretic cel puțin, șansele ivirii calității cresc. Dan Buciu însă — am impresia — nu se așează niciodată la masa de scris, în fața hîrtiei cu portative, înainte de a-și fi conceput „modelul" viitoarei lucrări. Iar acest model se plămădește — în cazul său — nu în reculegerea camerei de lucru, ci în vîltoarea contactului dinamic cu viața și cu arta. Cu arta nu numai muzicală, ci și — mai ales — cu poezia și teatrul. Valoarea acestora în raport cu muzica trebuie să i se fi dezvăluit, de altfel, încă de la cea mai fragedă vîrstă, pe cînd urmărea în spectacolele Operei Române rolurile de neuitat interpretate de tatăl său, basul Mircea Buciu, sau cînd îl asculta cîntînd lieduri și cîntece populare. Acum, la 42 de ani, Dan Buciu — ce-i drept — n-a scris încă operă, dar fiecare compoziție a sa ce uzează și de forța cuvîntului vădește o adîncă și sensibilă cunoaștere a legilor dramaturgiei muzicale.

Versurile, compozitorul și le alege din creația poeților consacrați — cu precădere din aceea a poeților români contemporani : Tudor Arghezi (în lucrările *Triptic, Ghicitoarea, Iada, Bună dimineața, primăvară, Mamă țară*), Nina Cassian *(Ev aprins, Să fii tînăr, Memoria primăverii, Loto Poeme, În țara lui Mură-n Gură, Ieșirea din legendă, Pax Mundi*), Eugen Jebeleanu *(Remember Hiroshima)*, Marin Sorescu *(Munții, Țară Frumoasă, De-a baba oarba)*, Nichita Stănescu (unul din cele *Două pasteluri de iarnă, Patria*). Cîteodată însă, compo-

zitorul nu găsește în volumele lor cuvintele potrivite pentru ideea pe care intenționează să o exprime prin muzică ; așa s-a întîmplat cu *Ana lui Manole,* pentru care i-a solicitat lui Nichita Stănescu să scrie poemul. Alteori — ca în *Iarba pămîntului* — autorul alcătuiește un colaj din versuri disparate, aparținînd unor poeți foarte îndepărtați în timp și spațiu (Ungaretti, Omar Khayyam, Walt Whitman, Petrarca, Ionel Teodoreanu, Grigore Vieru).

Atras irezistibil de lumea cuvîntului, Dan Buciu a abordat pînă acum în creația sa diverse genuri și specii în care vocea umană este protagonistă : liedul *(Două pasteluri de iarnă,* pe versuri de Alecsandri și Nichita Stănescu ; *Tanto gentile* — Dante ; *Le jeu de construction* — Paul Eluard), apoi corul de copii *(Ghici, ghici* — Otilia Cazimir ; *În țara lui Mură-n Gură* — Nina Cassian ; *Hai la joacă* — versuri populare), corul de femei *(Loto Poeme, Ieșirea din legendă),* corul mixt *(Triptic, De-a baba oarba, Ev aprins, Memoria primăverii, Să fii tînăr, Patria, Mamă țară, Țară frumoasă, Munții, Remember Hiroshima, Ana lui Manole ;* corul de bărbați *Nostalgii marine* — versuri Radu Șuiu ; *Țara mea* — versuri Victor Tulbure) — toate acestea cîteodată cu, alteori fără acompaniament —, în sfîrșit, cantata *(Iarba pămîntului, Pax Mundi).* Dar foarte multe dintre ele depășesc hotarele structurilor tradiționale, cînd implicînd în joc sonorități extravocale mai puțin obișnuite (de pildă : naiul, clopotul și toaca în *Ana lui Manole* sau banda magnetică în *Remember Hiroshima*), cînd făcînd apel la elemente de teatru cum sînt mișcarea scenică și luminile (unele lucrări se și intitulează, de altfel „scenete corale" — precum *Ghici, ghici, În țara lui Mură-n Gură, Hai la joacă* — sau „scene dramatice" — ca *Remember Hiroshima).*

După cum se poate observa și numai din titlurile citate, în ceea ce privește problematica pe care lucrările sale din această categorie o dezbat, ea este extrem de generoasă, cuprinzînd cu egală angajare înflăcărarea patriotică și vehementul protest antirăzboinic, elogiul inocenței copiilor și meditația asupra condiției creatorului și a actului de creație. Teme majore ; datorită cuvîntului pe care muzica îl vehiculează, teme mai explicit, mai limpede, dar nu și mai apăsat expuse aici decît în compozițiile lui pur instrumentale, căci ele suplinesc prin forța expresiei sonore lipsa textului lămuritor. De la lucrarea de primă tinerețe *Scene pentru orchestră și pian,* trecînd prin *Antinomii* (pentru orchestră mică), prin *Divertisment* (pentru orchestră mică) și *Lespezi* (pentru orchestră mare) — pagină închinată Independenței —, pentru a ajunge la cea mai recent lansată partitură a sa, *Suita românească* (pentru orchestră mare), creația simfonică a lui Dan Buciu urmează în linii mari același traseu jalonat de ideile și sentimentele profunde și definitive. Cu un caracter mai intim și mai abstract totodată, muzica sa de cameră este la rîndul ei pătrunsă de același spirit al angajării, al dăruirii — fie că este vorba despre *Sonata pentru pian* sau de *Mozaic* (pentru flaut solo), de cele *Cinci miniaturi pentru vioară și pian* sau de *Croquis* (pentru pian, flaut, vioară și percuție).

Am ales la întîmplare cîte o lucrare din fiecare gen, spre a o caracteriza succint. *Loto Poeme :* demers extrem de tensionat — expresie simbolică a destinului uman —, întreprins cu mijloacele unei scriituri modale în care ecourile folclorice sînt transfigurate într-o manieră personală și îmbrăcate în veșmintele sonorităților camerale, de mare subtilitate dinamică și timbrală. *Croquis :* desen componistic în care vocile au în același timp independență și coeziune, monologînd ori dialogînd, preluînd și dezvoltînd sau îngînînd capricios ideile, într-o fascinantă incantație ce descrie un arc ascendent, curmat brusc și epilogat în atmosfera acelei visări nostalgice în care Enescu vedea esența spiritualității românești. *Divertisment :* demonstrație a capacității limbajului muzical modern de a crea piese de largă accesibilitate, atunci cînd compozitorul se oprește din rodnica-i căutare pentru a aduna laolaltă, într-un discurs a cărui logică desfășurată e lesne de urmărit, elemente cu care auzul publicului a avut timpul să se familiarizeze ; tonică revărsare de trepidantă energie, presărată cu un umor foarte personal. *Iarba pămîntului :* muzică riguros elaborată, ce reușește însă a produce la audiție impresia curgerii spontane, grație articulării segmentelor contrastante și însăși construcției lor foarte diferite (alternînd procedeele armonice cu acelea polifonice sau eterofonice), pe osatura solidă a două structuri modale strict urmărite în dezvoltarea posibilităților fiecăreia și în raportul complementarității lor.

Se desprind de aici cîteva trăsături definitorii pentru personalitatea artistului. Mai întîi, calitatea meșteșugului componistic — pe care l-a deprins la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", sub îndrumarea lui Dan Constantinescu și a lui Tiberiu Olah, dar la a cărui conturare au contribuit și ceilalți profesori ai săi : Florin Eftimescu (armonie), Zeno Vancea (contrapunct), Tudor Ciortea (forme), Aurel Stroe (orchestrație). Apoi, logica și rigoarea ca dominante în actul compoziției — caracteristici poate înnăscute, cu siguranță însă cultivate prin studiul disciplinelor exacte (în cadrul secției reale a Liceului „Spiru Haret" din București) și, în cele din urmă, de experiența pedagogică dobîndită (din 1968, anul absolvenței) ca asistent și acum lector la catedra de armonie-contrapunct-compoziție a Conservatorului bucureștean (unde

predă — în principal — armonia și teoria, dar — ocazional — și contrapunct, orchestrație, forme). Trebuie remarcată, de asemenea, atitudinea lui critic-selectivă față de arsenalul componisticii de ultimă oră — pe care l-a cunoscut îndeaproape în timpul celor trei stagii efectuate (în 1970, 1980 și 1982) la Cursurile internaționale de vară de la Darmstadt. Apoi, tot astfel, vocația de analist și teoretician — concretizată în nenumăratele solfegii scrise pentru studenții Conservatorului, într-o serie de analize ale unor partituri românești (publicate în revista „Muzica") și într-o serie de studii *(Elemente de armonie modală în creația lui Sabin Drăgoi, Unele aspecte ale limbajului armonic la Domenico Scarlatti)*, într-un tratat de armonie modală (intitulat, modest, *Elemente de scriitură modală)*, dar și în recenziile, cronicile, portretele unora dintre tinerii săi confrați, pledoariile pentru muzică și educația prin muzică, presărate în diverse ziare și reviste. În sfîrșit, tabloul muzicianului n-ar fi complet dacă n-ar cuprinde și eforturile pe care, în cadrul Uniunii Compozitorilor (al cărei membru este din 1970), le depune lucrînd în Biroul Secției de creație pentru copii și tineret, conducînd secția muzicală a Universității populare din municipiul Slatina, îndrumînd cenaclul de creație „Dinu Lipatti" din Slatina, sau participînd în juriile Festivalului național „Cîntarea României".

STUDII

HORA LUCRĂTORILOR CONSTRUCTORI

Eugenia CERNEA

În a doua jumătate a secolului trecut exista în țara noastră o preocupare pentru constituirea unor „societăți corale", avînd menirea să contribuie „la înfrumusețarea și înnobilarea programelor artistice ale festivităților și petrecerilor organizate de asociație". Aceștia au fost primii pași ai corurilor muncitorești, premisă pentru organizarea în scurt timp a corurilor cu caracter de propagandă socialistă.

În 1872 a luat ființă la București *Asociația generală a lucrătorilor din România*. În săptămînalul acesteia „Lucrătorul român" s-au publicat versuri pe teme muncitorești. Între acestea, sub semnătura M.C., se află poezia intitulată „Vocea muncitorului", din care citățm :

„Avuții lumii azi ne botează,
Cînd strigăm „pîine !", de comuniști
Și toți ca unul ne împilează,
Strigînd cu toții : Sînt petroliști !"

Aceste versuri evocă atmosfera încă încordată după evenimentele Comunei din Paris, în care și la noi organizarea muncitorilor era stînjenită de spaima burgheziei, care vedea în fiecare muncitor conștient un „incendiator".

Un an mai tîrziu, se întemeiază la București *Unirea lucrătorilor constructori*. Asociația constructorilor, ca și *Asociația generală a lucrătorilor din România* avea o puternică orientare social-patriotică. Înțelegînd că progresul social poate da roade numai în condiții de independență economico-națională, asociațiile muncitorești bucureștene militau pentru promovarea unei industrii naționale și a unui proletariat autohton calificat, împotriva infiltrării masive de capital străin și a importului de lucrători din străinătate, import care provoca șomajul celor din țară și scăderea salariilor pentru toți muncitorii. În acea perioadă, burghezia română, deabia înfiripată, era puternic concurată de capitalul străin, iar dezvoltarea proletariatului industrial autohton era stînjenită de masivul import din străinătate de lucrători calificați. Lupta împotriva importului de muncitori, sprijinită în timpul grevelor pe plan european de *Internaționala I*, avea o justificare multiplă în țara noastră, unde proletariatul era deabia în formare.

Apelurile asociației lucrătorilor bucureșteni au găsit ecou atît la intelectualii progresiști ai vremii (ingineri, arhitecți, profesori) cît și în unele ministere, obținîndu-se organizarea unei școli profesionale.

Un discurs ținut cu ocazia adunării de sărbătorire a doi ani de la înființarea *Unirii lucrătorilor constructori* din București atestă strădaniile depuse de asociație în direcția instruirii profesionale a tinerilor muncitori : „Numai prin asociațiune noi putem perfecționa

meșteșugurile noastre — scria gazeta „Economia națională“ [5], adică îndemnîndu-ne unul pe altul și totodată strîngînd un fond cu care să înlesnim pe cei mai tineri din noi a dobîndi învățătură“. Așadar, fondurile școlii profesionale se realizau prin contribuția muncitorilor. „Societatea — scrie mai departe gazeta — și-a întemeiat după micile sale mijloace o școală, care a împlinit doi ani și dă bune rezultate“. Discursul, publicat sub semnătura „Comitetul“, se încheie cu îndemnul : „Să ne veselim dar cu toții și să jucăm hora frăției...“ Era vorba oare de o melodie de horă oarecare, pe care urma ca asistența să danseze, sau chiar de melodia lui Flechtenmacher, compusă anume pentru corul ucenicilor constructori care învățau la această școală ? Ni se pare mai verosimilă această din urmă presupunere ,întrucît se știe că în secolul trecut adesea horele au ținut loc de imnuri în Principatele Române, avînd o semnificație simbolică. Se știe că în trupa lui I. D. Ionescu aflîndu-se și dansatori, „în programele dansatorilor figurau și hore, între care *Hora lucrătorilor constructori*, pentru care A. Flechtenmacher a scris o muzică străbătută de intonații populare :

Trageți meșteri cu iubire
Hora mare de unire etc.

Așadar, legătura mișcării muncitorești cu intelectualitatea democratică s-a dovedit o realitate, soldîndu-se cu utile împrumuturi reciproce de repertoriu.

La sărbătorirea a doi ani de la înființarea asociației s-au distribuit premii elevilor cu rezultate bune la învățătură. „Înainte de împărțirea premiilor, junii ucenici au intonat *Hora lucrătorilor constructori*“.

Vivat teslă și mistrie,
Vivat sfînta meserie,
Cît moșia ea plătește,
Așa-i zis pe românește“.

Relatarea aceasta despre serbarea societății a fost publicată în „Revista științifică“ [6] din București. La sărbătorirea a trei ani de la întemeierea asociației constructorilor, ziarul „Adevărul“ din 1 iunie 1876 publică un amplu articol și dă în întregime textul lui N. V. Scurtescu, precum și indicația : „Această poezie a fost pusă pe muzică de d. Al. Flechtenmacher“. Versurile au fost republicate de ziarul „Românul“.

I

În frumoasa Românie
Azi e zi de veselie,
Este zi de sărbătoare
Pentru lumea muncitoare,
Căci zidarii, cărămidarii,
Cu dulgherii și tîmplarii
Românii cu voie bună
Toți cu toți aici se-adună
Să serbeze cu-nfrățire
Mult dorita lor unire.

II

Hai dulghere, hai zidare
Și tu, meștere tîmplare,
S-arătăm că știm a face
Cum e bine și cum place ;
Meșteșug să arătăm ;

(. . . . . .)

Și în țară să-nflorească
Meseria românească ;
Ca să înălțăm, mă frate,
Mîndre temple și palate.

III

Trageți, meșteri cu iubire
Hora mare de unire
Și, cînd sînteți la nevoi,
Ajutați-vă-ntre voi
Intăriți sfînta unire,
Căci în ea e mîntuire
Și uniți cînd toți vom fi,
Chiar străinii ne-or cinsti.

IV

Azi e zi de fericire,
De română înfrățire,
Să cîntăm și să jucăm.
Ieri lucrarăm pînă-n seară,
Mîine vom începe iară
Să muncim, să asudăm.

Versurile lui N. V. Scurtescu sînt emoționante prin semnificația lor în acel moment istoric, în care muncitorii înșiși făceau eforturi pentru formarea proletariatului român. În cadrul restrîns al asociației muncitorilor constructori, ideile unirii răsunau ca un ecou la marea Unire. Cîntecul reflectă strădaniile unei prime etape de activitate.

Nicolae V. Scurtescu (1844—1879), scriitor care, prin problematica muncitorească și țărănească accentuat antimonarhică, precum și prin tendința protestatară a versurilor sale, prefigurează orientarea dominantă a liricii de la „Contemporanul“ ieșean, în 1873 era redactor la revista „Ghimpele“ și secretar al „Societății didactice“ [8]. În aceste calități, recepționase, probabil, apelurile asociației muncitorești către intelectualitatea progresistă românească.

În vremea aceasta, Al. Flechtenmacher, negăsind înțelegere la forurile superioare pentru a duce în condițiuni mulțumitoare munca

de director al Conservatorului din București, își dăduse demisia din acest post și rămăsese acolo doar ca profesor de vioară. Flechtenmacher găsește în năzuințele asociației muncitorești o cauză demnă de slujit. Compozitorul care a îmbrățișat idealurile revoluției de la 1848, care a cîntat Unirea, iar mai tîrziu, Războiul de independență, a înțeles că cei mai fideli continuatori ai revoluționarilor de la 1848 sînt socialiștii și mișcarea muncitorească. De aceea, el și-a pus cu dăruire muzica în slujba lor, fie ei modeștii lucrători constructori, fie impunătorul partid socialist cu o numeroasă intelectualitate în preajma întemeierii sale din 1893. Apropierea spirituală a lui Flechtenmacher față de mișcarea muncitorească și socialistă capătă un plus de motivație, dacă luăm în considerare și activitatea soției sale, Maria Flechtenmacher, născută Mavrodin, cunoscută ca actriță și scriitoare, nu numai că a publicat un volum de poezie și proză, dar a condus și publicația bisăptămînală *Femeia română, ziar social-literar și casnic,* care a apărut între 1878 și 1881. Secretar de redacție era Paul Scorțeanu, scriitor din prima generație de socialiști bucureșteni. La revistă au colaborat publiciști ca Constantin Mille, N. D. Saphir, Al. Spiroiu, Sofia Nădejde, aceasta din urmă ascultînd și de îndemnul lui C. Dobrogeanu Gherea, care, în anul apariției revistei aprecia că „devine tot mai bună, iar, cu un mic sprijin, poate să se transforme chiar într-o revistă foarte bună“ [9]. Se înțelege că atașamentul față de ideile de progres social și național, de emancipare a femeii, de promovare a culturii naționale cu tendință socialistă, erau comune ambilor soți Flechtenmacher și că nici una dintre acțiunile lor în această direcție nu a fost întîmplătoare.

Muzica lui Al. Flechtnmacher pe versurile lui N. V. Scurtescu a fost publicată ca o foaie volantă în Editura A. Gebauer, București, fără dată, pentru voce cu acompaniament de pian. Ea nu a fost republicată în nici una dintre colecțiile de cîntece muncitorești cunoscute. Este probabil că ucenicii care au intonat la unison acest cîntec la serbarea amintită să fi fost acompaniați la pian. Fără o asemenea eventualitate, nu ar fi avut sens ca Flechtenmacher să scrie acompaniamentul de pian, decît doar dacă avea în vedere și posibilitatea interpretării ei de către trupa lui I. D. Ionescu. Melodia are caracterul horelor compuse în stil popular de compozitorii vremii și este adecvată interpretării de către neprofesioniști, păstrîndu-se în limitele unui ambitus de octavă, cu o intonație de cantilenă.

Cîntecul este alcătuit din două cuplete care se succed alternativ, diferențiindu-se printr-un ușor caracter de întrebare-răspuns. Structura interioară a cupletelor împrumută din cîntecul popular românesc nu numai intonații specifice, dar și înlănțuirea sferelor modale pe care se desfășoară melodia, precum și elemente de arhitectonică. Astfel, cupletele sînt formate din rînduri melodice : A, A, B, C, B, C, succesiune caracteristică pentru strofa melodică populară. Rîndul melodic A la ambele cuplete se încheie în sfera fundamentală, la fel ca în cîntecul popular, evitînd astfel cezura pe dominantă, caracteristică periodului din muzica cultă. Compozitorul și-a conceput astfel cupletele, încît pe ele a putut adapta firesc strofele de cîte 10 versuri ale lui N. V. Scurtescu : cupletul I=A, A, B, C, B, C, cu versurile 1, 2, 3, 4, 3, 4, iar cupletul II=A, A, B, C, B, C, cu versurile 5, 6, 7, 8, 9, 10. În editura Gebauer, strofa a V-a, pentru care poetul a scris numai 6 versuri, este publicată cu repetările indicate, probabil, de către compozitor : 1, 2, 3, 3, 3, 3, + 4, 5, 5, 6, 5, 6.

După cîte știm pînă în prezent, acesta a fost primul cîntec creat pentru mișcarea muncitorească românească.

GEORGE MANOLIU ȘI ȘTEFAN GHEORGHIU

O școală muzicală, în sensul larg și elevat al noțiunii, presupune existența și cristalizarea unei tradiții, aportul creator al unor personalități în dezvoltarea acestei tradiții, continuitatea și stabilitatea bazei informaționale, reconfirmarea periodică a valorii etapelor anterioare și aportului maeștrilor de ieri și de astăzi. În spiritul acestor trăsături, ce caracterizează școala muzicală românească, a avut loc în 21 martie la Conservatorul bucureștean o festivitate omagială cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani de către George Manoliu și 60 ani de către Ștefan Gheorghiu, figuri proeminente ale artei interpretative, organizată în cadrul catedrei „Instrumente, muzică de cameră, orchestră" ; au luat cuvîntul conf. univ. Dan Cumpătă, decanul Facultății de Instrumente și Canto, conf. univ. Ioan Cheptea, șeful catedrei, conf. univ. Anghel Ionescu-Arbore, șeful catedrei „Canto-Operă-Acompaniament", conf. univ. Petre Lefterescu, secretar științific al Senatului universitar al Conservatorului, prof. univ. Serafim Antropov, lect. univ. Valeriu Pitulac, titularul cursului de violă.

În alocuțiunile lor, aceștia au reliefat momentele principale ale drumului artistic și pedagogic al celor doi muzicieni sărbătoriți, datele definitorii de structură și orientare culturală, prezente în îndelungata și valoroasa lor activitate dedicată școlii muzicale românești.

George Manoliu și-a început formația muzicală și intelectuală în mediul ieșean al perioadei 1925—1935, mediu de intense preocupări pentru adîncirea unor date ale culturii naționale sub semnul activității fertile a unor proeminente figuri ale culturii noastre, ca Mihail Sadoveanu, George Topîrceanu, Ionel Teodoreanu. Își continuă și desăvîrșește studiile muzicale la „Schola Cantorum" din Paris sub conducerea prof. N. Lejeune, îndrumător și al altor valoroși muzicieni români, și apoi la cursurile de interpretare ținute de George Enescu la „Institut instrumental" din capitala franceză.

Din 1940 devine concert-maestru în cadrul Orchestrei simfonice Radio din București, dirijate de Ionel Perlea, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu.

Alături de alți valoroși muzicieni români ca S. Antropov, Th. Lupu, N. Marcovici, R. Negreanu, Al. Rădulescu, susține și o intensă activitate interpretativă sub forma recitalurilor și concertelor de muzică de cameră (cvartet și trio). Din anul 1949 este titular al catedrei de vioară a primului, nou înființat, liceu de muzică din România anilor socialismului. Militează intens pentru asigurarea unei reale continuități și unități de conținut a întregului nostru sistem de învățămînt muzical, pentru cultivarea științifică a talentului muzical românesc. Între 1957 și 1976 prof. G. Manoliu este decan al Facultății de Instrumente și Canto a Conservatorului bucureștean, perioadă în care elaborează și publică, împreună cu prof. I. Geantă, un manual de vioară, ce asigură o metodologie modernă și științifică pedagogiei românești a viorii. Manualul este utilizat și apreciat atît în țara noastră, cît și în alte țări, ca U.R.S.S., R.D.G., Elveția, R.F.G.

În calitatea de îndrumător al unei clase de măiestrie violonistică la Conservator, G. Manoliu a situat pe primul plan realizarea unui echilibru optim între toate datele interpretării — estetice, stilistice, tehnice, în spiritul unei valorificări superioare a tradiției violonistice enesciene. Tinerii muzicieni formați la clasa lui s-au situat constant la un înalt nivel de realizare artistică, nivel confirmat de succesele obținute de aceștia în activitatea concertistică și la însemnate concursuri muzicale internaționale.

George Manoliu este invitat în juriile unor prestigioase concursuri muzicale internaționale („H. Wieniawski" — R. P. Polonă 1962 și 1972, „Primăvara la Praga" — 1972 și 1976, Viena — 1967, „G. Enescu" — București 1967 și 1970, „P. I. Ceaikovski" — Moscova 1982, Sofia — 1983), precum și la cursuri internaționale estivale (Eisenstadt).

În activitatea de propagare a culturii muzicale s-au remarcat, prin ținuta lor, expunerile și prezentările susținute de către G. Manoliu la Radio-televiziune, dedicate școlii muzicale românești și artei violonistice contemporane.

Preocupările muzicologice se centrează asupra studiului tradiției interpretative și instrumentale enesciene, preocupări încununate de recenta apariție a volumului „George Enescu — poet și gînditor al viorii" (ediție bilingvă română-franceză), contribuție importantă la relevarea și valorificarea unor semnificative aspecte ale esteticii interpretative enesciene. perspectivelor de dezvoltare a acestei valoroase tradiții în arta violonistică românească și universală.

Ștefan Gheorghiu s-a format ca muzician și violonist, la început sub îndrumarea unor reputați muzicieni și pedagogi români, ca George Enacovici, Vasile Filip și Garabet Avachian, perioadă care a pus bazele unei solide culturi muzicale și unui stil violonistic viu și personal. În continuare și-a dezvoltat și desăvîrșit resursele muzicale în școala violonistică franceză la Paris, cu M. Hewitt (1937—1939) și apoi la Moscova, cu David Oistrah (1959—1961), etapă de mare importanță prin contactul rodnic cu o importantă școală instrumentală și cu o mare personalitate a viorii.

Activitatea concertistică, începută timpuriu, de la vîrsta de 10 ani, i-a adus confirmarea valorii instrumentale, a seriozității și adîncimii gîndirii muzicale. Turneele de concerte și recitaluri desfășurate în țara noastră și alte țări, ca U.R.S.S., Anglia, Franța, R. S. Cehoslovacia, Italia, S.U.A. Canada, Austria etc., au însemnat tot atîtea succese, afirmarea unui violonist român de frunte, devenit din 1948 solist al Filarmonicii bucureștene, reprezentant de seamă al noii școli muzicale românești.

Preocupat, alături de activitatea concertistică de sintetizarea unor date din domeniul orientărilor contemporane ale metodologiei violonistice cu valorificarea în spirit personal a unor trăsături ale școlii muzicale românești, de sorginte enesciană, Ștefan Gheorghiu a adus, în calitate de profesor asociat al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București (1962—1982), o contribuție decisivă la formarea unor generații de tineri violoniști, români și din alte țări, în spiritul unor îmbinări armo-

nioase a expresivității interpretării cu strălucirea și virtuozitatea. Aceste trăsături, prezente în stilul tinerilor violoniști formați de Ștefan Gheorghiu, au prilejuit numeroase și importante premii internaționale și succese artistice obținute de ei la manifestări muzicale de prestigiu.

Recunoașterea valorii de muzician și pedagog s-a manifestat și în prezența lui, ca membru al juriului, la prestigioase concursuri muzicale internaționale, cum sînt: „Jacques Thibaud" (Franța), „P. I. Ceaikovski" (U.R.S.S.), „N. Paganini" (Italia), concursurile de la Montréal (Canada), München (R.F.G.), Sion (Elveția), Indianapolis (S.U.A.). Ștefan Gheorghiu este invitat adesea să participe la cursurile de perfecționare și interpretare muzicală din Quebec (Canada), Florența (Italia), Hannover și Saarbrücken (R.F.G.), unde reprezintă, la un elevat nivel, școala interpretativă românească.

George Manoliu și Ștefan Gheorghiu reprezintă două personalități de frunte ale școlii noastre muzicale; deși foarte deosebiți, nu numai prin tipul temperamental, prin afinitățile și opțiunile formării culturale, la ambii de o superioară clasă, ei prezintă în comun apartenența adîncă, organică, la cultura muzicală românească, pentru înflorirea căreia militează cu pricepere și pasiune. Valorificînd bogata și perena tradiție a școlii noastre muzicale, asupra căreia marele nostru George Enescu a lăsat o amprentă adîncă, cei doi muzicieni aniversați la Conservator au realizat un ideal al oricărui om de cultură muzicală, trasarea unui drum artistic și pedagogic.

Este o împrejurare fericită sărbătorirea meritelor atunci cînd vîrsta spirituală și biologică a celor sărbătoriți desfide vîrsta calendaristică, prin deplinătatea și înflorirea capacității creatoare, ceea ce constituie cazul propriu al acestei aniversări.

Festivitatea a fost încheiată de un mic concert omagial, susținut de violonista Cristina Anghelescu, la pian V. Rădoi, și asist. univ. O. Rațiu, la pian lect. univ. M. Leonte, care au interpretat piesa *Meditație* de P. I. Ceaikovski și o piesă pentru vioară și pian dedicată lui George Manoliu, compusă de Serafim Antropov.

Petre LEFTERESCU

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Apelînd la un procedeu mai puțin obișnuit în practica vieții noastre muzicale, dovedindu-se însă eficient, Mircea Cristescu a lucrat cu orchestra două săptămîni la rînd (6—7 și 13—14 martie) prezentîndu-ne programe bine alese: piese de Paul Constantinescu *(Concert pentru orchestră de coarde)* și Constantin Silvestri *(Preludiu și Fugă)*, *Concertele nr. 24 în do minor pentru pian* de Mozart și în *si bemol major pentru violoncel* de Boccherini, *„Adagio"* de Barber, *Variațiuni* de Brahms *pe o temă de Haydn* (op. 56 A) și *Simfonia a III-a* de Beethoven.

Din numărul mare de lucrări audiate, în general bine realizate, desprindem arcuirea plină de sensibilitate a *„Adagio*-ului" de Barber și fluența sobru-dramatică a *Simfoniei Eroice*, ca momentele de vîrf ale celor două concerte. O mare grijă pentru corectitudinea textului, în simfonia beethoveniană, o expresivitate discretă în părțile rapide și mai marcat emoțională în Marșul funebru, precizia de ceasornic în Scherzo, cu intrările succesive ale corzilor și lemnelor (extrem de dificile ca sincronizare) și crescendo-ul mereu reluat identic, trio-ul cornilor impecabil: o versiune cu un profil interpretativ viu izbutit de Mircea Cristescu în cadrul unei temeinice încadrări în forma atît de complexă a lucrării.

Într-unul dintre cele mai frumoase concerte mozartiene, pianista Maria Szmyd-Dormus a avut o prestație modestă. Despre violoncelistul Alexandru Moroșanu, solistul concertului de Boccherini, sînt mai multe de spus. Îi apreciem dezinvoltura realmente solistică, maniera sa impetuoasă și sensibilă, sunetul bogat și rotund, legato-ul admirabil. Sîntem surprinși uneori de faptul că Alexandru Moroșanu lasă să fie umbrite aceste calități de neglijențe de intonație pe care le-ar putea evita, credem, cu destulă ușurință dacă ar menține efortul de concentrare — „starea de tensiune" — de-a lungul întregului discurs.

* *
*

În 20 și 21 martie programul dirijat de Ovidiu Bălan a avut drept primă piesă nu o lucrare românească, cum sîntem obișnuiți, ci *Cantata nr. 214* de J. S. Bach. Execuția corectă dar lipsită de strălucire a apelat la profesionalismul obișnuit al corului, orchestrei și celor patru soliști — Georgeta Stoleriu, Martha Kessler, Ștefăniță Lascu și Teodor Ciurdea — dintre care doar ultimul s-a detașat în sensul participării.

Solistul *Concertului în do minor* (nr. 3) pentru pian și orchestră de Beethoven a fost Mihai Ungureanu, un pianist corect dar preocupat excesiv de valoarea în sine a notelor. Ar trebui să-și mai coloreze puțin sunetul, și însăși frazarea, altfel interpretarea sa rămîne monotonă.

Cu patosul ce-i este caracteristic, Ovidiu Bălan a condus, în încheiere, *Simfonia a II-a* de Brahms. Tendința demersului său interpretativ, în cazul de față, este de a conferi o trăsătură monumentală simfoniei — cel puțin în părțile în care acest lucru se poate: prima, a doua și finalul — acordînd mișcărilor o desfășurare mai stăpînită și folosind nuanțe ample. Șlefuirea detaliilor, de fapt la fel de importantă ca și arhitecturarea formei, a rămas pe planul al doilea însă trebuie să admitem că în ansamblu Ovidiu Bălan a reușit să sporească densitatea muzicii în încercarea sa de a adînci imaginea tradițională a simfoniei.

* *
*

Din motive obiective — lipsa unor repetiții suficiente — concertul dirijat de Paul Staicu (29—30 martie) a vădit unele deficiențe pe care, de obicei, dirijorul, deosebit de meticulos, nu le trece cu vederea. Piesa românească *(Poemul simfonic „Sarmizegetusa"* de George Draga) și chiar acompaniamentul *Concertului nr. 4, în sol major, pentru pian și orchestră* de Beethoven — cunoscut orchestrei și fără vreo dificultate specială — au avut de suferit. Cel mai bine s-a cîntat *Simfonia a IV-a „Romantica"* de Bruckner, cu o acurateță remarcabilă. Și aici totuși dozajul dintre suflătorii de alamă și corzi, de pildă, nu ni s-a părut realizat: corzile sunau sărac în prima parte; apăreau unele șovăieli, o lipsă de cursivitate, în preluările de la un compartiment la altul, accidente inevitabile aproape în condițiile pe care le-am amintit.

Poemul simfonic „Sarmizegetusa" pe care l-am ascultat pentru prima oară (s-a cîntat recent și la Iași), ne-a întărit părerea că George Draga are un drum propriu în componistica românească, reflexul unei interiorități originale. Compozitorul mînuiește procedeele polifonice nu numai cu deplină dezinvoltură ci mai ales cu expresivitate. Sobrietatea tratării nu împiedică să ne parvină o vibrație intens evocatoare și o tensiune ce nu apare neapărat corelată cu dinamica. Ea este mai degrabă rezultanta structurii tematice, a intervalicii, a distribuției timbrale și obstinației ritmice, a perioadelor fraze-

lor etc. Caracterul accesibil al muzicii e dat de logica clară a construcției și de diversitatea orchestrației obținută cu mijloace simple a căror ingenioasă îmbinare însă ne menține permanent treaz interesul.

Jean-François Antonioli din Elveția a fost solistul *Concertului* de Beethoven ; un pianist delicat, cu o tehnică perlată, obținînd nuanțele cele mai fine la instrumentul său. Sensibilitatea, deși cu precădere cenzurată de ținuta sa neiubitoare de efuziuni, se relevă în maniera în care articulează prea bine cunoscutul concert beethovenian, redîndu-i întreaga prospețime.

Dan SCURTULESCU

Ansamblul „Contemporan"

Nimic nu este poate mai statornic sub semnul pasiunii și vocației autentice, decît demersurile altruiste, generoase ale acelor interpreți — loiali slujitori ai muzicii — răsplătiți exclusiv de propriile lor împliniri artistice. Ca să nu mai vorbim de credincioșii propagatori ai muzicii noi — cei ce săvîrșesc întreprinderi vitale, de o mare responsabilitate culturală. Cîțiva dintre aceștia s-au reunit duminică, 23 martie, în sala Studio a Ateneului, sub emblema ansamblului „Contemporan", oferind, pe de o parte, o serie de prime audiții, fie absolute, fie românești ori numai bucureștene, iar pe de altă parte roadele eforturilor din timpul lor liber. Un timp, desigur, subțiat de activitatea ostinată, diurnă a fiecăruia dintre ei. Așa se face că nu întotdeauna prestațiile au survolat perfecțiunea, că s-au mai ivit și unele inadvertențe ritmice, intonaționale sau în ceea ce privește congruența atacurilor (carențe resimțite preponderent în piesele pentru mai mulți interpreți : Clermont Pepin — *Trio nr. 2*, Ștefan Niculescu — *Per quatro*, Bruce Mather — *Elegy*, ori Marcel Spinei — *Crochiu* „Din spațiul mioritic"). Individual însă pariurile au fost cîștigate, datoriile achitate, instrumentiștii impunîndu-și personalitatea, în unele cazuri chiar valoarea. Așa cum este bunăoară cazul lui Alexandru Matei, poate cel mai valoros percuționist al generației sale, fapt probat și în lucrarea *La porțile visului* de Doina Rotaru — o muzică diluată ca informație dar distilată, rafinată ca factură —, sau cel al pianistului Adrian Tomescu — un nume altădată frecvent pe afișele reuniunilor de muzică contemporană, azi doar rîvnit —, sobru, eficient în piesa *Pianoforte*, de un ciudat eclectism, a canadianului Claude Vivier. Și pentru că veni vorba de muzica nouă canadiană, trebuie să apreciem pozitiv cantitatea acestei creații (3 opuri) în economia concertului dar și să sancționăm inconsistența, dacă nu chiar precaritatea calității ei și să ne îndoim de quantumul ei de reprezentare, de acreditare a unei școli componistice vivante, după cîte știm noi, problema selecției, a opțiunilor rămînînd sub acest aspect nerezolvată. Alături de cei doi interpreți menționați mai sus, flautistul Vasile Gantolea — prin fluența și disciplina cîntului său, violonistul Marcel Frandeș — tenace în piesa de rezistență a lui Wilhelm Berger *Poem per suonare*, oboistul Lazăr Augustin Betea — aflat pe drumul luminos al culturii sunetului în *Sequenza* de Luciano Berio, Vladimir Popescu Deveselu — captivant, sclipitor în tentativa de developare a hilarului cu accente grotești din *Patru schițe pe versuri de Mircea Dinescu* semnate de Șerban Nichifor, și Sanda Spinei — discretă, oportună în manipularea sintetizorului, au concurat la derularea acestui concert inedit. Un cuvînt favorabil despre violoncelistul Marcel Spinei — conducătorul și animatorul ansamblului „Contemporan" — care, iată, dă dovada unui temperament activ, energic, iscodindu-și impetuos propriile-i disponibilități atît în ceea ce privește creația propriu-zisă cît și cea interpretativă.

Liviu DĂNCEANU

Concertele Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii

Concertele susținute în luna martie de orchestra simfonică a Radioteleviziunii au oferit publicului trei portrete dirijorale, reprezentînd de fapt trei generații diferite : Emanuel Elenescu, Paul Popescu și Modest Cichirdan.

EMANUEL ELENESCU — 75 de ani

Un veritabil eveniment — reacția publicului certificînd și ea o astfel de apreciere — l-a constituit apariția la pupitru a lui Emanuel Elenescu, unul dintre cei pe care cartea ultimelor decenii ale muzicii românești îi înscrie la loc de cinste. Concertul din 13 martie a marcat împlinirea a 75 de ani, omagiind totodată îndelungata și fructuoasa sa colaborare cu colectivul simfonic al Radioteleviziunii.

Trasînd cu elocvență și căldură date ale personalității muzicianului, Doru Popovici și Iosif Sava au punctat — prin cîteva repere semnificative — profilul lui Emanuel Elenescu în peisajul nostru muzical.

Debutînd prin *Uvertura de concert*, programul serii l-a înfățișat pe Emanuel Elenescu în dubla sa ipostază de autor și interpret. La prima sa audiție (deși datează din anii '50), acest opus a dezvăluit un adînc cunoscător al valențelor expresive ale aparatului orchestral, al corespondențelor coloristice, timbrale, al construcțiilor sonore ample, clădite pe baza unui riguros travaliu simfonic. Pregnanța și vigoarea partiturii nu se datorează atît materialului tematic propriu-zis (de o evidentă sorginte folclorică), cît bogatei și completei prelucrări a acestuia, integrînd într-o densă țesătură scriitura de tip armonic și cea polifonică, reliefînd deopotrivă sensurile imagistice ale individualităților și cele ale aliajelor timbrale. Tălmăcirea atentă a ansamblului (ce s-a lăsat „modelat" cu maleabilitate) a decupat detaliile structurale și orchestrale, redînd robustețea sobră a discursului.

Aceeași preocupare a instrumentiștilor de a răspunde gestului dirijoral, de a-i concretiza fermitatea, s-a remarcat și în *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz ; în această versiune interpretativă a primat coordonata dramaturgică ce a împletit energia și strictețea tablourilor distinct formulate cu vigoarea suflului epic. Emanuel Elenescu a pus în mișcare mase sonore dimensionîndu-le într-o larg diversificată paletă dinamică și expresivă, arcuind astfel un edificiu impunător prin echilibru și limpezimea proporțiilor sale ; el a demonstrat încă o dată că verbul său predilect este : a construi.

Impresia lăsată de Dan Grigore ca solist al *Concertului în do minor nr. 2* de Serghei Rahmaninov a fost cea de identificare cu spiritul partiturii printr-o profundă vibrație interioară. O veritabilă „piesă de rezistență" în cadrul actualei stagiuni bucureștene, acest opus postromantic a cunoscut o versiune de referință prin fluiditatea și firescul rostirii, prin viziunea de perspectivă asupra spațiilor ample ; naturalețea frazării, simplitatea fiecărei linii, conduse prin rotunjimea fiecărui sunet, au reliefat în egală măsură căldura și sensibilitatea de factură confesivă a contilenelor ca și strălucirea și dezinvoltura pasajelor de virtuozitate pianistică, totul pe fundalul unui acompaniament orchestral dozat cu finețe.

Modest Cichirdan

Preocuparea pentru cizelarea calitativă trebuie să caracterizeze fiecare moment al actului interpretativ, ținuta tălmăcirii înnobilînd astfel paginile abordate. Este deci necesară munca de șlefuire minuțioasă, de coordonare și sudare a ansamblului simfonic într-un organism viu care să transforme în realitate sonoră concepția artistică a dirijorului, versiunea sa creatoare. Acest efort semnifică de fapt drumul de la *parcurgerea* partiturii la *interpretarea* ei, un drum jalonat prin orele de repetiții căci studiul nu poate fi înlocuit nici prin har, nici prin știință, ceea ce a ilustrat și prima parte a concertului din 6 martie, dirijat de Modest Cichirdan.

Prima audiție a *Suitei românești* de Dan Buciu merita o soartă mult mai bună decît o „citire" cu destule nesiguranțe, lipsită de „pigmentarea" efectelor coloristice, de strălucirea elaborării orchestrale — coordonate ale scriiturii componistice ce au putut fi doar întrezărite. Autorul a optat pentru limpezimea și transparența tratării substanței folclorice, pentru valoarea ei poetică, sugerată prin rafinamentul mijloacelor armonice și polifonice, prin valențele evocatoare ale timbrurilor instrumentale, creionînd astfel imagini contrastante, asamblate cu măiestrie într-o riguroasă construcție simfonică.

Dialogul defectuos dintre solist și orchestră și-a pus amprenta asupra realizării sonore a *Concertului nr. 4 în sol major* de Ludwig van Beethoven. Așteptam mai mult de la Constantin Ionescu-Vovu în această monumentală partitură pianistică, de la prestanța și vigoarea sa solistică, estompată de această dată printr-o insuficientă susținere interioară, amplificată și prin dezechilibrul acompaniamentului. Pianistul a făurit o variantă mai accentuat romantică, dilatînd pe alocuri discursul, marcat în unele momente de o anume inconsistență, ceea ce i-a umbrit perlajul și muzicalitatea, atenuînd pregnanța și energia Finalului.

Total neconcludent în prima parte a serii, Modest Cichirdan s-a „conservat" parcă pentru „centrul de greutate" al programului său : fragmentele din muzica baletului *Spartacus* de Aram Haciaturian. Deși și aici ansamblul a dovedit o oarecare ridigitate, răspunzînd destul de greu gesticii dirijorale ferme, bagheta lui Modest Cichirdan a impus orchestrei un ritm alert, contururi expresive clare, pendulînd între lirism și forța evocatoare a tablourilor pline de vervă.

Paul Popescu

Continuînd ciclul „Enescu — Ceaikovski", dirijorul Paul Popescu a urmărit definirea traiectoriilor specifice pentru gîndirea simfonică a fiecăruia dintre cei doi creatori prin intermediul *Uverturii de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, op. 32* de George Enescu și a *Simfoniei a IV-a în fa minor, op. 36* de Piotr Ilici Ceaikovski.

Apropiindu-se de această lucrare enesciană prea rar înscrisă pe afișul vieții noastre muzicale, Paul Popescu a surprins ca aspecte esențiale densitatea limbajului armonic, polifonic și orchestral, complexitatea țesăturii simfonice ce rezultă dintr-o elevată împletire a vocilor instrumentale. Concepția dirijorală a reținut ca atribut stilistic permanenta modelare plastică a volumelor orchestrale, a suprafețelor timbrale, deși uneori nuanțele coloristice sau proporțiile registrelor ar fi putut fi mai subtil dozate.

În *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski s-a detașat sublinierea dramaturgiei tipic romantice, care apelează adesea la puterea contrastelor, la o bogată gamă de trăiri emoționale. Gradînd paleta expresivă între lirism și tragism, între tonurile luminoase și cele sumbre, materializînd astfel elocvența și precizia gesticii dirijorale, sonoritățile orchestrale au formulat contururile explicite ale tablourilor sugestive cu autentice valențe coregrafice. Alături de pizzicato-ul corzilor — punctînd fraze de o generoasă arcuire — s-au remarcat intervențiile alămurilor prin strălucirea, fermitatea și acuratețea lor.

Ca protagonist al *Concertului în si minor* de Antonin Dvořák, violoncelistul sovietic Valentin Feeghin s-a impus atenției prin robustețea personalității sale interpretative, la fel de convingătoare atît prin sensibilitatea vibrantă, prin cantabilitatea elegiacă, cît și prin energia exuberantă, sau prin forța impetuoasă a discursului. Penetranța sunetului (egal pe tot ambitusul instrumentului), pregnanța și temeinicia arsenalului tehnic relevat și de bravura sclipitoare a paginilor de virtuozitate, ca și ampla respirație a liniilor melodice au evidențiat suflul narativ al lucrării, elanurile ei romantice, Valentin Feeghin dăruindu-se actului interpretativ cu o mare mobilitate expresivă.

Anca Ioana ANDRIESCU

„Tribuna tinerilor compozitori"

Sala Studio a Filarmonicii bucureștene a găzduit, în 18 martie, al nouălea concert din ciclul, inițiat în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, intitulat „Tribuna tinerilor compozitori". De data aceasta, lucrările s-au bucurat de un tip de interpretare unitară, ele fiind „preluate" de „Atelierul de muzică contemporană — Archaeus" condus de Liviu Dănceanu, semnatar și al unor scurte prezentări ale fiecărei lucrări programate. Ascultînd *„Noaptea Sînzienelor" pentru clarinet solo* de Doina Nemțeanu-Rotaru, ne întărim din ce în ce mai mult convingerea că autoarea este pe drumul (cel bun al) găsirii unui stil propriu ; acesta îmbină culoarea și știința construcției, diversitatea timbrală și unitatea formală interesantă, toate aceste impresii fiind bine „susținute" de interpretarea lui Vasile Mocioc. *„Trei ipostaze ale mării" pentru pian* de Valentin Petculescu este o lucrare oarecum în aceeași linie cu cea precedentă ; diferențierile sînt însă nete și ele se lasă cel mai bine surprinse dacă spunem că ceea ce era culoare rezultînd din cantilenă în piesa precedentă, este aici culoare provenind dintr-o atentă și interesantă mînuire a sintaxelor sonore „înmlădiate" de pianista Rodica Dănceanu. *Proporții II pentru violoncel și fagot* de Petru Stoianov este o muzică unde rigoarea matematică a șirurilor fibonacciene transpare evident într-o partitură sobră, austeră, cerîndu-se ascultată cu acea concentrare interioară cu care ascultăm, de pildă, muzica lui Webern (și la care interpretarea Ancăi Vartolomei și a lui Vasile Macovei ne-a predispus perfect). După părerea mea, lucrarea lui Cristian Misievici, *Două studii de expresie asupra lui sol*, a fost cea mai interesantă din program, clarinetul și pianul (Vasile Mocioc și Rodica Dănceanu) traducînd o aplecare asupra materialului sonor dintr-o perspectivă deopotrivă teoretică și practică : teorie este aici organizarea substanței muzicale astfel încît ea să posede „momente de identitate", ca să spunem astfel, practică este aici urmărirea (și reușita) creării unui etos care să facă plauzibilă în concert o „excursie" teoretică a cărei abstracțiune să nu devină fastidioasă. *Improvizație pentru violoncel solo* de Adrian Iorgulescu este o muzică plină de culoare, de expresie, Anca Vartolomei insuflînd lucrării acel dinamism necesar unei partituri alternînd pete de culoare și crîmpeie de mișcare a substanței sonore în concordanță cu titlul propus. *„Cîmpoaie din bătrîni" pentru pian* de Cristian Alexandru Petrescu, în redarea

oarecum aproximativă a Rodicăi Dănceanu, este o piesă exploatînd interesant idei de melismatică folclorică și de ritmică dansantă ; interesul rezidă aici, cred, în acea tranziție treptată între suprafețe deosebite (lucru rar întîlnit în folclor), unde evidențiem momente de meșteșug componistic. *„Florilegiu" pentru șase instrumentiști* de Liviu Dănceanu (interpreților amintiți li s-au adăugat violonistul Ion Georgescu și percuționistul Alexandru Matei) este o muzică relativ nespectaculoasă. Se insistă aici asupra unei anumite simplități a unor celule muzicale primitive, complexitatea izvorînd din suprapuneri și ritmizări (discuția asupra formei este de prisos deoarece se pare că întîlnim aici acel tip de partitură suportînd, prin varii permutări, variante diverse). În ceea ce privește ținuta concertului (deși nu mi se pare potrivită ideea de a-i îmbrăca identic pe toți instrumentiștii, cu un fel de bluză neagră și pantaloni negri), nu putem decît să avem cuvinte de laudă, cu unele rezerve privind interpretările unor lucrări și prezentările făcute de Liviu Dănceanu. Mă refer nu la *ceea* ce se spunea ci la *modul* în care se spune : o anumită spontaneitate, izvorîtă din idei expuse liber, cursiv, mi se pare preferabilă în locul unor scurte texte, citite monoton. De asemenea, întrucît, deși nu apare scris în programul de sală, (am înțeles că) Liviu Dănceanu conduce formația, ar fi interesant, cred, să-l vedem și în ipostaza de instrumentist, nu numai în aceea de prezentator (cititor al unor texte scrise) și de dirijor al unei singure lucrări (lucrarea sa).

Viorel CREȚU

Ilse Maria Reich — Recital de orgă

Organista Ilse Maria Reich, cunoscută și apreciată prin concertele și recitalurile susținute în țară și peste hotare, unde a întreprins numeroase turnee (U.R.S.S., R. S. Cehoslovacia, R.D.G., R.F.G. Olanda, R.S.F. Iugoslavia, Norvegia, Austria), a prezentat miercuri 19 martie în sala Ateneului Român un program deosebit de interesant și atractiv prin conținutul său. Acesta a cuprins pe lîngă bine cunoscute lucrări de J. S. Bach, M. Reger, J. N. David, și două prime audiții de muzică românească, semnate de compozitorul și muzicologul Wilhelm Georg Berger și tînărul compozitor Șerban Nichifor.

Cu o remarcabilă tehnică, profunzime și știință a registrației, interpreta ne-a făcut să pătrundem în atmosfera solemnă a muzicii marelui J. S. Bach, prezentîndu-ne *Preludiul și fuga în si minor*, compuse în perioada 1723—1750 la Leipzig. Se cuvin a fi subliniate claritatea expunerilor tematice, articulația precisă și măiestria coloristică cu care I. M. Reich a executat și cele *Trei variațiuni de coral* (B.W.V. 669, 670, 671) ce fac parte din cunoscuta culegere de piese *Orgelbüchlein*, compuse la Weimar.

Cea de a doua lucrare cuprinsă în program, *„Choralis anamorphoticus in honorem J. S. Bach"*, poartă o dublă dedicație : cea a aniversării tricentenarului zilei de naștere a muzicianului, precum și încredințarea piesei „organistei I.M. Reich pentru arta sa interpretativă". Această inspirată colaborare a talentatului compozitor Șerban Nichifor cu reputata organistă a generat o lucrare deosebit de interesantă. Structurată în 20 de microsecțiuni, cu precise indicații de interpretare și tempo, piesa este realizată din suprapuneri tonale, figurări acordice, dispunînd de o remarcabilă scriitură instrumentală. Subliniem de asemenea, în alternanța secțiunilor, elaborată cu discernămînt și rafinament, unele fragmente incantatorii, ce ne reamintesc lirismul și transparența atmosferei din opera *„Domnișoara Christina"* a aceluiași compozitor, prezentată cu succes în versiune de concert la Radioteleviziunea română.

Partea a doua a recitalului, a debutat cu *Fantezie de coral în re major* aparținînd compozitorului austriac Johann Nepomuk David, lucrare în care o temă cromatică dezvoltată în variate ritmuri punctate solicită măiestria folosirii pedalelor și distributivitatea atenției interpretului.

În aceeași tonalitate de re major, *Fantezia de coral* de Max Reger prezintă un coral ce este expus mai întîi la pedalier, urmat de dezvoltarea acestuia într-o atmosferă solemnă, folosind variate registre, acumulări acordice și suprapuneri tematice.

O altă lucrare în primă audiție, *„Fantasia con ricercari"* ne confirmă profunzimea și maturitatea compozițională a unui creator și gînditor care este Wilhelm Georg Berger. Scrisă cu o cunoaștere temeinică a instrumentului, în tainele căruia autorul a fost inițiat încă din copilărie, lucrarea este „construită într-o formă multistrofică în articulare tripartită, cu subdiviziuni binare de largă arcuire, în ideea unei muzici preponderent statice".

Prima secțiune expune două șiruri de coloane acordice, urmate de un coral cromatic pe patru voci și concluzia materialului expus. Cea de a doua, reia fragmente tematice în ecou, prezentînd pe șase voci un coral integral cromatic ; în aceeași secțiune apare un canon pe trei voci „cu jerbe de armonii în proiecții curbate", finalizat printr-un nou coral pe șase voci. Ultima secțiune realizează „contragerea elementelor într-un coral cromatic din sfera căruia decurge de fapt toată lucrarea precum și încheierea ciclului de mișcări, a piesei concertante de tipul toccatei instrumentale".

Compusă cu măiestrie demnă de menționat, cu minuțiozitate și subtilitate a registrației, *„Fantasia con ricercari"* se numără printre compozițiile pentru orgă ce au grandoarea și valoarea operelor clasice.

Recitalul organistei Ilse Maria Reich s-a încheiat cu prezentarea — la cererea publicului — unui *Coral* de M. Reger, dezvăluindu-ne o interpretă matură, măiestria coloristică a registrației, forța de dăruire în cunoașterea fiecărei noi partituri, calități ce au avut uneori de suferit din cauza unor defecțiuni ale instrumentului, defecțiuni ce se impun a fi remediate.

De asemenea, facem o sugestie Casei de discuri „Electrecord" pentru realizarea unui disc cu lucrări de muzică românească pe care interpreta le are în repertoriu, *„Fantasia con ricercari"* de W. Berger constituind cea de a zecea piesă românească prezentată în primă audiție absolută.

Elena ROTĂRESCU—ALEXANDRU

Orchestra de cameră condusă de Nicolae Iliescu

Nicolae Iliescu, inimosul concert-maestru al Filarmonicii bucureștene, lucrează, de cîtva timp, cu un ansamblu — format din cîțiva membri de clasă ai primei orchestre a țării — dovedind o certă capacitate de a organiza și a dinamiza interpretări de marcă pentru repertoriul preclasic, clasic, romantic și chiar contemporan.

Persoană foarte activă, preocupată de coordonatele unei organizări eficiente a prestațiilor realizate, Nicolae Iliescu nu are pretenția de a fi un dirijor în accepția consacrată a termenului, ci un profesionist — cunoscător temeinic al secretelor instrumentelor cu coarde — care își alege cîțiva colegi, la fel de buni profesioniști și dornici de a se afirma în cadrul unui ansamblu, pentru a explora, împreună, nenumăratele comori ce s-au realizat de-a lungul secolelor, în domeniul orchestrei de coarde.

În ultimul timp, orchestra de cameră condusă de Nicolae Iliescu a fost foarte prezentă în viața muzicală, „semnînd" cîteva concerte de ținută, făcînd înregistrări pentru Radio și gravînd cîteva discuri în colaborare cu Electrecord. Această apariție destul de susținută a permis atît specialiștilor cît și iubitorilor de muzică să constate că în țara noastră tradiția cîntării la instrumentele cu arcuș se află pe

aceeași linie înaltă, pe care o atesta, de pildă, acum cîțiva ani, un Anatole Fistoulari cînd, după ce a dirijat Filarmonica „George Enescu", a declarat că se află în fața unuia dintre cele mai bune colective de corzi din lume. Specialiștii, fie că este vorba de critici, fie că este vorba de compozitori, avînd privilegiul de a se putea apropia și de culisele (citește repetițiile) concertelor ansamblului condus de Nicolae Iliescu, s-au asigurat că se află în prezența unei întreprinderi ce se vrea sistematică, profesionistă, ambițioasă.

În luna martie, pe scena Ateneului orchestra de cameră condusă de Nicolae Iliescu a oferit un concert cuprinzînd cîteva din realizările cele mai șlefuite ale activității din ultimul timp : *Codex caioni* de Doru Popovici, *Concertele grossi* op. 8 (nr. 10 și 11) de Corelli, *Serenada pentru coarde* de Dvořák, *Dublul concert* de Bach (soliste violonistele Cristina Anghelescu și Ruxandra Simionescu).

Cum spuneam, Nicolae Iliescu nu are pretenția unui gest dirijoral profesionist și nici modul acestuia din urmă de a lucra cu un ansamblu. El este doar colegul care s-a urcat la pupitru pentru a-și împărtăși ceea ce crede și simte după ani de zile de lucru în colectivul Filarmonicii bucureștene, învățînd de la prestigioși mînuitori ai bagheței, români și străini. Nicolae Iliescu știe cum se poate obține o anumită sonoritate, o anumită relație dramaturgică în interiorul ansamblului de coarde și cunoaște — prin însăși natura profesiunii sale — teritorii însemnate din muzica universală.

Sensibil la interpreții care mînuiesc arcușul, el a ales pentru celebrul *Dublu în re minor* de Bach pe două din cele mai talentate și mai afirmate tinere violoniste ale noastre să dialogheze ca soliste în renumita partitură. Rezultatul a generat o adevărată surpriză întrucît privește calitatea omogenizării celor două soliste, producînd adeziunea imediată a publicului din sală.

Serenada de Dvořák este un succes de mai mult timp știut al orchestrei conduse de Nicolae Iliescu și o piesă ce se cere în continuare șlefuită, pentru a se constitui în emblema tehnicității și profesionalismului formației. Un ultim cuvînt despre rafinamentul abordării binecunoscutelor trancripții ale lui Doru Popovici după *Codex*-ul lui Ioan Căianu, compoziție mult îndrăgită — și pe bună dreptate — de majoritatea ansamblurilor camerale din țară. Versiunea lui Nicolae Iliescu se situează în zona certitudinilor stilistice și de colorit instrumental.

Fred POPOVICI

Jean François Antonioli

Cunoscut publicului nostru printr-o atrăgătoare apariție în cadrul stagiunii trecute a Filarmonicii „George Enescu", în care se făcuse remarcat prin subtilitatea interpretării *Concertului în sol major* de Mozart și a *Concertului nr. 2* de Frank Martin, tînărul pianist elvețian Jean-François Antonioli ne-a oferit acum, pe lîngă simfonicul în cadrul căruia a cîntat *Concertul nr. 4* de Beethoven, un recital al cărui conținut mărturisește, prin însăși alcătuirea lui, opțiunile artistului pentru o muzică de mare rafinament, străină oricărei spectaculozități : *4 Balade op. 10* de Johannes Brahms, *Sonata în fa diez minor* de Enescu și *Caietul al II-lea* al *Preludiilor* lui Debussy.

Jean-François Antonioli se dezvăluie de la primul contact cu claviatura drept un muzician înzestrat cu deosebită sensibilitate auditivă, calitate ce se materializează printr-o frumusețe sonoră rar întîlnită. Impactul degetelor sale cu clapa este condus cu o stăpînire perfectă, în spatele căreia veghează o gîndire muzicală elevată, cultivată de o excelentă școală pianistică (după studiile efectuate în orașul natal, Lausanne, tînărul pianist a lucrat cîțiva ani la Paris, cu cunoscutul pedagog Pierre Sancan, muzician preocupat cu deosebire de cultivarea unui tușeu diversificat și a unei sonorități instrumentale de calitate).

Discursul muzical al lui Antonioli se desfășoară cu o logică și un echilibru perfecte, artistul avînd o viziune proprie foarte clară și consecventă asupra muzicii executate. Chiar dacă uneori concepția sa a surprins, ca de pildă în *Baladele* lui Brahms, al căror conținut epic a fost ocolit în mod deliberat, pianistul optînd pentru o versiune mai degrabă calmă și interiorizată, fără culminații tensionale, nu se putea să nu fim cuceriți de sinceritatea și noblețea expresiei sale, lipsită de orice afectare, de claritatea planurilor sonore și a frazării și — nu în ultimul rînd — de finețea remarcabilă a sonorității.

Situată în centrul recitalului, *Sonata în fa diez minor* de Enescu, creație încărcată de cele mai adînci semnificații, a constituit lucrarea de maximă complexitate din cadrul programului. Prezența ei în această seară între muzica germană și cea franceză, care au contribuit în măsură atît de importantă la formarea compozitorului român, ni s-a părut extrem de binevenită, punînd în valoare cu pregnanță personalitatea puternică și originală a creatorului ei, detașată complet în această capodoperă de influențele sus-menționate. Antonioli s-a apropiat de partitura enesciană cu siguranța unui muzician de aleasă factură, demonstrînd capacitatea sa de a aprofunda cu seriozitate o muzică cu asemenea implicații și prezentîndu-ne o viziune proprie și convingătoare. Interesul pentru muzica secolului XX pare de altfel să constituie una din dominantele activității sale artistice, așa cum se poate conchide și din imprimarea pe disc a operei pianistice concertante a lui Frank Martin, înregistrare pentru care pianistul a fost recent distins cu premiul Academiei Charles Cross.

Preludiile de Debussy, minunată frescă a universului impresionist, ne-au fost înfățișate de Antonioli cu o măiestrie pianistică de înaltă clasă. Ușurința și firescul cu care pianistul mînuiește sonoritățile, creînd atmosfera adecvată fiecărui tablou, au apărut și de această dată relevante : *Ceturi*, realizat într-o ambianță sonoră halucinantă, *Terasa Audiențelor*, admirabil construită, sugerînd plastic printr-o infinită gamă de nuanțe lumina stranie a peisajului lunar, *Terțele alternate*, fermecînd prin finețe și agerime, au constituit momente de mare bucurie artistică. Lucrarea oferită în bis, *Coral și Variațiuni* de Henri Dutilleux, partitură de extremă dificultate, ne-a fost înfățișată cu o subtilă virtuozitate pianistică, întărindu-ne convingerea că ne aflăm în fața unui artist modern, de o factură deosebit de atrăgătoare, al cărui mesaj muzical autentic și personal se urmărește cu cel mai viu interes.

Marta PALADI

Jean-Pierre Jumez

Pentru a doua oară oaspete al Filarmonicii „George Enescu" (recitalul de la Ateneul Român miercuri 5 martie), chitaristul francez Jean-Pierre Jumez și-a confirmat înalta clasă profesională și afinitatea pentru repertoriul dominat de explorarea laturilor coloristice în scriitura modernă a instrumentului său. Plin de fantezie, Jumez exploatează de minune sugestiile programatice (în *Vînătoarea* de Giuliani, *Imitație de harpe venezolane* de Fleury-Jumez, *Orizont pierdut* de Panin), dovedește o remarcabilă intuiție a caracterului savuros și particular al pieselor de factură folclorică (*Legendă din Amazonia* de Villa-Lobos, *Vals paraguaian* de Barrios-Mangore, *Imitație de Koto japonez* de Yocoh-Jumez, *Dansuri africane* de Camilleri), rigoare constructivă (*Asturias* de Albeniz, într-o transcripție proprie). Bine pus la punct ca tehnică (nu numai în sensul agilității, ci și al dozării măiestrite a intensităților și efectelor timbrale, al flageoletelor — mai cu seamă cele mai dificile, adică nu doar pe coarde libere), artistul francez este capabil să ne poarte într-o încîntătoare, sensibilă și

mișcătoare călătorie în lumea expresiei muzicale a diferitelor culturi muzicale, cu vădită înclinație către pitorescul care ține de folclor și viziunea deopotrivă simplă și modernă a transpunerii lui pentru chitară (deci nu numai din perimetrul latino-american). In mîinile lui Jumez, reușitul său instrument semnat de renumitul lutier Ramirez sună seducător, simplu și îndelung reverberat în amintirea noastră despre un artist inconfundabil.

Petre CODREANU

Teodor Ciurdea — Irina Gavrilovici

Am avut, în cursul ultimilor ani, posibilitatea să urmăresc evoluția artistică a basului Teodor Ciurdea, începînd din epoca studenției la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și a colaborării sale cu Teatrul Muzical din Brașov, iar apoi în continuare pe scena Operei Române din București. Am putut astfel să constat cum de la *Isteața* de Orff (Țăranul) și *Così fan tutte* (Don Alfonso) la *Flautul fermecat* (Sarastro), *Evgheni Oneghin* (Gremin) și mai ales *Bărbierul din Sevilla* (Don Basilio), dezvoltarea calităților sale vocale și actoricești a urmat un curs vertiginos ascendent, confirmat și de Marele Premiu cucerit la concursul internațional de la Verviers în 1983. Cu un atît de promițător început de carieră, Teodor Ciurdea se putea limita — ca mulți alții din colegii săi de diferite generații — la o activitate concentrată în teatrul liric. Totuși, de la o vreme, el a început să abordeze cu tot mai multă insistență genul liedului, al liricii vocale de cameră, de fapt genul care — prin exigențele maxime de concentrare expresivă la nivelul unei desfășurări adeseori miniaturale — permite cîntărețului o cuprinzătoare demonstrație a însușirilor sale de sensibilitate, inteligență artistică și — evident — de tehnică vocală.

Recitalul susținut de Teodor Ciurdea, alături de pianista Irina Gavrilovici, la început de martie în sala Ateneului a urmărit în chip manifest să ateste că raportul său cu domeniul liedului nu are un caracter ocazional, conjunctural, ci constituie una din principalele arme ale panopliei sale artistice, una din direcțiile către care tinde să-și îndrepte în chip prioritar atenția în viitor. Demonstrația a fost, în mod cert, o reușită majoră, cu atît mai mult, cu cît ea s-a bazat, în principal, pe două cicluri de lieduri de un înalt grad de dificultate, *Dichterliebe* (Dragoste de poet) de Schumann și *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Cîntecele ucenicului călător) de Mahler. Ambele cicluri sînt, în primul rînd, *muzicale* și numai apoi *vocale* și *pianistice*, cu alte cuvinte implică punerea totală a tehnicii vocale și pianistice în slujba expresiei sau, mai precis, interpretarea lor nu trebuie să dea nici o clipă impresia depunerii unui efort tehnic din partea duo-ului voce-pian, efortul acesta urmînd a fi disimulat în favoarea realizării unei expresivități continue. Este întocmai ceea ce s-a întîmplat cu duo-ul Teodor Ciurdea — Irina Gavrilovici, ambii interpreți vădindu-se a fi, înainte de toate, muzicieni autentici. În Schumann, Ciurdea a știut să contureze atmosfera crepusculară a poeziei lui Heine, să pună în lumină rafinamentul care se ascunde îndărătul unor forme aparent simple, să ne convingă de faptul că „dragostea poetului" cuprinde și tristețe, amărăciune, renunțare, dar și joc al fanteziei, momente șăgalnice, consolări prin ironie. Cît despre liedurile mahleriene, ele au sunat ca un fel de reeditare a liedurilor schubertiene din *Winterreise* (Călătorie de iarnă), cu deosebirea că ucenicul nu-și pierde la Mahler iubita pe fundalul unui peisaj mohorît de iarnă, ci în cadrul unei naturi primăvăratice luminoase, față de care durerea nefericitului se desprinde cu atît mai pregnant. Între explozia violentă de furie din *Ich hab' ein glühend Messer* și sunetul eteric din *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*, Ciurdea a redat toată bogăția de nuanțe impregnată de un Mahler tînăr, de 24 de ani, în acești muguri carea aveau să înflorească mai tîrziu în creația sa simfonică. La rîndul ei, Irina Gavrilovici a știut să confere părții pianistice sensul necesar de exegeză, mai cu seamă în sublimul postludiu schumannian în care vocea tace, parcurs într-o ambianță de calm extatic, sugerînd trecerea poetului chinuit într-o lume mai senină, mai fericită.

Dar meritele cuplului Ciurdea-Gavrilovici nu s-au limitat la interpretarea întru totul remarcabilă a ciclurilor lui Schumann și Mahler, ci ele s-au extins — cu o subliniere specială — și asupra prezentării în primă audiție absolută a încă unui ciclu, *Atîta liniște* de Myriam Marbe, conceput de compozitoare pe un montaj de versuri de Lucian Blaga, grupate pe patru titluri : *Liniște, Dorul, Vei plînge mult ori vei zîmbi, Mi-aștept amurgul*. Compus „pe măsură", ținînd seama de ambitusul larg al posibilităților interpretative ale lui Teodor Ciurdea, ciclul acesta — cu o desfășurare în bună parte aleatorică — începe într-o atmosferă de mare introspecție, cu note picurate, soptite, abia perceptibile, crește treptat, pe fondul unei pedale obsesive, spre o puternică învolburare în lied-ul al treilea, pentru a reveni în final la atmosfera inițială, după ce pe parcurs a folosit citate (cu inversări melodice) din cunoscutul lied *Mondnacht* (Noapte cu lună) al lui Schumann, — motiv pentru care programul recitalului a inclus și acest lied în forma originală, interpretat imediat înaintea ciclului în primă audiție. Ceea ce Teodor Ciurdea și Irina Gavrilovici au realizat aici a constituit o veritabilă lecție de rafinament, de subtilitate interpretativă, muzica desfășurîndu-se adeseori pe o largă gamă de gradații între *ppp* și *p*. S-au confirmat odată mai mult rezultatele strălucite care se pot obține atunci cînd un compozitor de prestigiu colaborează direct, în cursul procesului de creație, cu un interpret (în cazul de față cu un cuplu de interpreți) capabil și dornic să-și pună superioara înzestrare artistică și tehnică în slujba valorificării unei noi lucrări la cei mai înalți parametri.

Edgar ELIAN

Marius Sima

Este îmbucurător să constați, la tinerii muzicieni, existența unor proiecte ambițioase ; nivelul actual al școlii interpretative românești îngăduie, generos, atari perspective. O ilustrare concretă, imediată, a ceea ce spun mi-a fost furnizată de recitalul violonistului Marius Sima, acompaniat la pian de Camelia Cojocaru-Sima.

Înainte de recitalul amintit, știam doar că Marius Sima este, la o vîrstă foarte apropiată de momentul absolvirii Conservatorului, concert-maestrul filarmonicii din Brașov. După ce l-am ascultat, am convingerea de a fi descoperit unul din violoniștii semnificativi pe care îi avem la ora actuală și, privind lucrurile din perspectiva unui compozitor, cred că Marius Sima este dotat generos pentru a cultiva muzica nouă. Dar să mă refer mai detaliat la respectivul recital, unde cei doi tineri artiști și-au propus să „atace" trei mari sonate din literatura franceză modernă : *Sonata I* de Fauré, *Sonata* de Debussy și *Sonata* de Ravel.

Prima sonată a lui Fauré este, din punct de vedere componistic, o grefare reușită și credibilă a procedeelor brahmsiene și ale lui Franck pe trunchiul melodic al muzicii franceze. Rezultatul este o muzică tipic romantică, în care avînturile lui Brahms sînt filtrate prin procedeele ciclice ale lui Franck rămînînd ca un fundal, purtînd marca talentului lui Fauré, finețea armoniei, claritatea liniilor melodice și eficiența raporturilor — nu dicotomice — ci de îm-

binare, de fuziune, dintre cele două instrumente. Optînd pentru sublinierea laturii romantice germane din textul sonatei, Marius Sima a fost consecvent cu viziunea pe care a construit-o, făcîndu-ne şi pe noi, ascultătorii, să uităm, totuşi, că Fauré este părintele şcolii franceze pe care o numim impresionistă. Reducţia semantică pe care a făcut-o Marius Sima s-a îmbogăţit, pe alt plan, cu o tensiune care nu se mărturiseşte imediat în muzica franceză.

Sonata lui Debussy, lucrare de maturitate, de definire integrală a ceea ce numim debussism în muzica franceză, are dezavantajele şi avantajele muzicii lipsite de retorică spectaculoasă, înzestrată numai cu rafinamentul structurării detaliului. Binecunoscuta reticenţă a compozitorului francez vis-à-vis de construcţia de tip german se converteşte în această sonată în mulţimea micro-structurilor care compun un discurs mozaicat, dar şi cu o fluenţă subterană datorată unui travaliu extrem de pătrunzător asupra celulelor melodice, ritmice, armonice.

Marius Sima şi Camelia Cojocaru-Sima au intuit, în linii mari, esenţialul din această muzică de suprem exerciţiu al intelectului nespectaculos. Cît priveşte efectiva realizare a gesturilor ce convertesc în concret o anumită concepţie, ar fi de discutat asupra varietăţii de arcuşe pe care o cere imaginarul compoziţiei lui Debussy. Fără discuţie, Marius Sima, la vîrsta lui, a detectat coordonatele principale care, virtual, constituie mecanismul de „procurare" a acestei varietăţi de producţie sonoră. Timpul, în mod cert, îi va fi favorabiu pentru a obţine interpretarea fundamentală a sonatei lui Debussy.

Sonata lui Ravel este, cum se ştie, plină de spectaculos şi de imprevizibil ; asimilarea stilului blues din Jazz, motorismul de factură stravinskiană ori bartokiană (dacă nu cumva Ravel l-a descoperit în cîntecele ţigăneşti), rafinamentul armonic de tip impresionist, toate acestea colorează compoziţia lui Ravel, transformîndu-o într-un obiect sonor de complexitate imprevizibilă. Indiscutabil, violonistul care o cîntă îşi află un teritoriu de predilecţie pentru dezvoltarea capacităţilor de structurare a limbajului violonistic în marginea unui text infinit în nuanţe.

Marius Sima s-a apropiat cu respect, dar şi cu insistenţa începătorului talentat, proaspăt în remarcile pe care le poate face, de textul capodoperei raveliene. Dincolo de orice ambiţie a criticului de a diseca mecanismele unui fapt interpretativ, îmi mărturisesc bucuria — pe care am regăsit-o şi la cîţiva colegi prezenţi în sală — de a fi asistat la o veritabilă explozie de sonorităţi fine ori hotărîte, purtînd marca unui talent de clasă.

Marius Sima este un violonist care, cum spuneam, trebuie să producă surprize de consistenţă în peisajul bogat pe care îl deţine arta interpretării la noi.

F. P.

Ferdinand Weiss — Rudolf Fatyol

Un recital de factură clasică, o seară de muzică în cadrul căreia s-a manifestat, în mod eficient, ceea ce putem numi un veritabil dialog al generaţiilor ! Este îmbucurător de constatat faptul că Ferdinand Weiss — muzician şi pianist aflat la apogeul carierei sale interpretative şi pedagogice, găseşte acele resurse de neofilit profesionalism ce pot asigura baza unei autentice colaborări cu un coleg mult mai tînăr, cu violonistul Rudol Fatyol, aflat în debutul unei promiţătoare cariere solistice.

Menţionam faptul că recitalul susţinut la Ateneul Român de cei doi artişti oaspeţi, la data de 18 martie, a păstrat o ţinută clasică determinată în importantă măsură de aportul interpretativ al pianistului Ferdinand Weiss; revenit după o absenţă mult prea îndelungată de pe podiumul filarmonicii bucureştene, interpretul aduce, cu fiecare apariţie a sa, roadele unei experienţe de decenii. Fiecare amănunt privind organizarea discursului muzical constituie rezultatul unor experienţe anterioare îndelung cîntărite. Caracterul imuabil al construcţiei muzicale sugerează fermitatea iar, uneori, rigiditatea unei structuri cristaline ; mă refer în special la definirea atît de concisă, atît de fermă, a *Sonatei a VIII-a, în sol major*, de Beethoven. Şi aici, ca şi în marele opus schumanian — *Sonata în la minor, op. 105*, iniţiativa a fost conferită pianului, în cea mai bună tradiţie clasicoromantică a genului. Şi totuşi, mai ales în definirea acestei mari creaţii romantice, Ferdinand Weiss demonstrează acea distincţie netă ce se poate stabili între fermitatea construcţiei, pe de o parte, şi flexibilitatea gîndirii agogice, cea care conferă viaţă lăuntrică întregii deveniri sonore, pe de altă parte. Ştiinţa atît de sigură a stilurilor — de la clasici şi romantici pînă la contemporani — se sprijină pe o tehnică pianistică la fel de sigură, de fermă. Tocmai în acest sens, colaborarea cu un coleg mult mai tînăr, cu violonistul Rudolf Fatyol, echivalează în acest caz cu un veritabil transfer de experienţă, atît de benefic în perioadele imediat următoare absolvirii studiilor superioare. Absolvent al conservatorului clujean, activînd actualmente în cadrul colectivului simfonic sătmărean, Rudolf Fatyol a cucerit în toamna trecută, în Italia, laurii unei importante competiţii violonistice (premiul „Abbado"). Respectul necondiţionat al textului constituie pentru tînărul muzician adevărata bază a demersului său interpretativ ; am în vedere, în special, încadrarea funcţională în discursul beethovenian, potenţarea amplă dar atent proporţională a frazării în *Sonata în la minor* de Schumann. Am apreciat aici calitatea de excepţie a tonului, consistenţa maleabilă a acestuia, sensul realmente cameral al colaborării stabilite între cei doi muzicieni. În cadrul aceleiaşi seri de muzică, două lucrări de proporţii restrînse — *Sonatina* aparţinînd lui B. Bartók şi cea semnată de Tiberiu Olah — au revelat deosebite capacităţi de diversificare timbrală violonistică de care dispune tînărul interpret.

Dumitru AVAKIAN

Recitaluri de pian

Liliana-Daniela Golescu

După o primă apariţie bucureşteană în cadrul concursurilor studenţeşti ale Festivalului Naţional „Cîntarea României" din 1985, tînăra pianistă ieşeană, studentă în anul II a Conservatorului „George Enescu" în clasa conferenţiarului universitar Mircea Răducanu, se afirmă treptat ca unul din elementele înzestrate în chip deosebit ale noii generaţii. La concursul „Gheorghe Dima" de la Cluj-Napoca, din decembrie 1985, obţine premiul al III-lea însă — mai mult decît atît — atrage atenţia printr-o preocupare consecventă către imagine şi expresivitate care se arată semnificativă. În fine, recitalul dat la Studio-ul Ateneului în 14 martie defineşte mai complet profilul artistic al pianistei, în primul rînd datorită abordării convingătoare a *Fanteziei în do major, op. 17* de Robert Schumann.

Firavă și aparent timidă, Liliana Daniela Golescu are în fapt o combativitate interpretativă permanent trează, un dar de a ataca pieptiș dificultățile interioare și tehnice ale muzicii abordate care stîrnește atenția și simpatia ascultătorului. Chiar dacă mijloacele pianistice nu sînt încă pe deplin adaptate acestei atitudini, rezultatul apare în mare pozitiv, suflul de sinceritate și trăire interpretativă dominînd scena muzicală. În *Fantezie*, temele larg defășurate ale lucrării, dedicate Clarei, „un mare strigăt de dragoste către tine" — după cum avea să o definească însuși compozitorul — au alură și tensiune, raportul între declamația mîinii drepte și valurile acompaniamentului de la stînga este logic și bine dozat. Suspensiile în frază, nuanțele agogice, tandrețea temei secunde, dovedesc o familiarizare intimă cu lumea schumanniană și edificiul sonor se clădește dintr-o acumulare de emoții individualizate, totuși cu unitate arhitectonică. Se dovedește că indicațiile compozitorului în această primă parte — *Durchhaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* — au fost înțelese în spiritul lor autentic. Este limpede că Liliana Golescu s-a atașat de conținutul poetic al muzicii, alminteri nu poate fi redată la incandescența emoțională cuvenită această importantă lucrare. Desigur, dificultățile părții a doua, acel *Mässig. Durchhaus energisch* sînt întîmpinate cu ceva mai puțină hotărîre și salturile pe claviatură mai trădează oarecari accidente de adaptare din partea pianistei. Sîntem însă recompensați de prea plinul sufletesc al finalului, un fel de sinteză, de concluzie, de ieșire la liman, coralul schumannian fiind modelat cu intuiția justă a nuanței psihice corespunzătoare. Discursul este, așa cum indică autorul, *Langsam getragen*, dar în același timp are cursivitate și naturalețe. În totul, o redare remarcabilă a monumentalei lucrări, extrem de dificilă pentru etapa de studii a unor pianiști ce-și fac intrarea în viața de concert. *Variațiunile pe numele Abegg, op. 1* ne întăresc convingerea asupra vocației autentice a Lilianei-Daniela Golescu pentru creația lui Schumann. În jurul temei, feluritele ei ipostaze se țes cu grație și cu o strălucire pianistică spectaculoasă și în același timp cantabilă, făcînd posibilă asocierea cu exemple interpretative ilustre.

Spre sfîrșit, două pagini enesciene, *Burlesque* și *Carillon Nocturne* din *Suita a III-a* ne reamintesc clipele concursului „Gheorghe Dima" din Cluj și ne fac să sperăm că, asemeni multor ieșeni, Liliana-Daniela Golescu va ajunge o mesageră consecventă și autorizată a creației „Orfeului moldav".

Valeriu Rogacev

Recitalul de la Muzeul de Artă, din 19 martie a avut un program extrem de amplu și dificil care, parcurs cu un brio și o autoritate pianistică remarcabile, au situat elevul din clasa a X-a a Liceului de artă „George Enescu" (clasa prof. Ludmila Popișteanu) printre fruntașii de necontestat ai tinerei generații de instrumentiști. După ce îl ascultasem cu ani în urmă pe Rogacev, avusesem la răstimpuri ecouri despre evoluția sa ascendentă, însă această după amiază muzicală a reprezentat o privire asupra ansamblului stadiului actual al formării interpretului.

Ar trebui să începem cu unele considerații generale. Valeriu Rogacev are o pianistică de mare fluență și naturalețe, care ne face să îl privim ca pe un viitor autentic „cavaler al clavirului". Dificultățile, oricît de considerabile ar fi, sînt depășite fără a se accentua asupra *patosului* învingerii lor, capacitate care în principiu dă artistului posibilitatea de a se concentra asupra valorilor muzicale. Valeriu Rogacev are de pe acum preocupări evidente în ce privește culoarea tonului, făurirea de imagini sonore picturale, cu o predilecție către stările de spirit complexe, făcute din introspecție, meditare, chiar o anumită langoare nespectaculoasă. Lucrul s-a văzut de pildă în *Piesa de concert nr. 2* de Constantin Silvestri, una din realizările cele mai depline ale recitalului. Pe de altă parte, afecțiunea pentru o anumită egalitate de umoare, pentru o aparentă „neangajare" sufletească lasă să străbată adesea un fel de răceală pe care nu am dori să o socotim ca apanajul vîrstei ci doar ca pe o treaptă — în bună măsură explicabilă — a conturării viitoarei depline personalități. Astfel, mărturisim că am fost cuceriți de preocuparea de a regăsi în *Concertul italian* de J. S. Bach, o anume limpiditate de sorginte mediteraneană a țesăturii muzicale, un caracter cristalin al sunetului, o privire obiectivă asupra întreteserii vocilor instrumentale, care ne-a reamintit de atitudinea estetică strălucit afirmată odinioară, în interpretarea genialei lucrări de către un Walter Gieseking. Menționăm însă că în mișcarea lentă îndeosebi, ne-a lipsit o căldură a intonării melodiei (desigur în limitele stilistice date) care să dea relief și credibilitate discursului.

Centrul de greutate al recitalului l-a reprezentat indubitabil redarea *Sonatei în fa minor, Appassionata, op. 57* de Beethoven. Ne manifestăm de la început aprecierea pentru tălmăcirea părții a II-a, Andante con moto, variațiunile edificîndu-se în jurul coralului temei cu o distincție, o puritate, remarcabile. La celălalt pol expresiv, mișcările repezi au beneficiat de velocitatea și dezinvoltura pianistului, de capacitatea generării unui volum impozant de sunet, atît de esențiale în conturarea aspectelor eroice ale *Appasssionatei*. Fără să dorim a suprapreciia importanța tradiției, trebuie totuși să arătăm că anumite precipitări de natură mai curînd lisztiană au dăunat cumva ponderii beethoveniene și că echilibrul de tempo este esențial pentru a sublinia, spre exemplu, ceea ce în prima parte este îngîndurare, problematică existențială, dialog predominant interior și în nici un caz virtuozitate spectaculară. Bănuim că în măsura maturizării sale Valeriu Rogacev va cumpăni în chip diferit aceste componente, pe care poate teribilismul lui pianistic actual și unele ieșiri temperamentale le estompează în oarecare măsură.

Tot astfel, în Debussy *(L'isle joyeuse)* am fi dorit o mai mare acuitate a desenului, estompat de o *baie sonoră* cumva nediferențiată : compozitorul în-

sușI ținea mult la această precizie, distanțată de ceea ce el însuși definea ca *un flou al sonorităților*. *Povestirile bunicii* de Prokofiev au fost și ele scăldate într-un fel de abur, care se putea totuși justifica ținînd seama de perspectiva temporală prin care sînt privite amintirile duioase de demult. Faimoasa transcripție pianistică a dansurilor din *Petruşka* de Stravinski a pus în valoare virtuozitatea considerabilă a lui Valeriu Rogacev : și aici, textura complicată a lucrării a fost privită ca ceva „ca de la sine înțeles", fără ca faima redutabilelor greutăți ale muzicii să intimideze în cea mai mică măsură pe pianist. Prețuindu-i realizarea, să ne arătăm totuși preferința pentru un cînt mai oțelit și mai net diferențiat, apt să reliefeze mai pregnant detaliile savuroase ale scriiturii stravinskiene. Bisurile, oferite entuziasmului justificat al publicului, ne aduc între altele și un *Studiu* faimos de Skriabin, compozitor spre care se îndreaptă în mare măsură preferințele actuale ale lui Valeriu Rogacev. Aici însă, fără patos, fără zbucium interior, fără frămîntare, muzica nu-și poate trăi viața ei adevărată. Sînt întrebări care mai rămîn încă deschise în fața talentului mare și a timpuriei autorități instrumentale dobîndite de Valeriu Rogacev.

Adriana Bera

La 24 martie, ne-am întîlnit la Studio-ul Ateneului cu Adriana Bera. În ultimii ani, criticii muzicali au avut temeiuri tot mai frecvente să se ocupe de aparițiile acestei pianiste, astăzi cadru didactic al Conservatorului „George Enescu" și afirmîndu-se ca una din personalitățile de nădejde ale vieții artistice ieșene. Întotdeauna am semnalat, dincolo de inerentele fluctuații ale formei artistice, o anume distincție funciară a versiunilor ei interpretative, felul de a privi apariția pe podium ca un act de cultură evoluat și o angajare consecventă în serviciul mesajului muzicii prezentate. Sînt calități care fac oricînd din evoluțiile Adrianei Bera momente semnificative.

De data aceasta, secțiunea *clasică* a recitalului a cuprins cinci *Sonate* de Domenico Scarlatti și *Concertul italian* de Johann Sebastian Bach. În legătură cu viziunea interpretei, am dori să-i propunem un subiect de meditație. În genere în decursul acestui recital, dar mai cu osebire în asemenea pagini de transparență și joc ideal al sunetelor, am fost oarecum deconcertați de un fel de „apăsare" a clapelor care nu mai lăsa locul bucuriei pure a muzicii ci impunea un fel de supraponderabilitate artificială. Or, *Sonatele* de Scarlatti și *Concertul italian* de Bach sînt legate în noi pe de o parte de sunetul clavecinului, care poate fi sticlos dar în nici un caz nu ne apare vreodată ca „păstos" sau fastidios, pe de altă parte de versiuni pianistice ilustre (Lipatti, Haskil, Gieseking, Ciccolini) în genere aerate, cristaline, adesea imponderabile — în orice caz de strălucire și grație. De se să încărcăm asemenea pagini cu sarcini artificiale, care le răpesc voioiciunea și harul ?

Bine înțeles, există un larg teren de discuție. După cum, este sigur că *Sonata* de Cristian Misievici și îndeosebi *Sonata* de Béla Bartók au fost fără îndoială mai aproape de gîndul compozitorilor decît lucrările evocate mai sus. Am dori însă să o regăsim pe Adriana Bera mai aproape de sine însăși decît în acea seară.

Alfred HOFFMAN

Ruxandra Simionescu — Viorica Rădoi

Arta interpretativă a violonistei Ruxandra Simionescu, studentă în anul IV la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", se clădește deopotrivă pe acuitatea gîndirii (actul său creator desfășurîndu-se sub semnul unei voințe a esențialului stilistic) și pe o profundă sensibilitate. De aici intrasigența față de tot ceea ce ar putea însemna licență sau retorică și, în acest sens, s-a remarcat versiunea *Capriciului basc* de Sarasate. De asemenea, interpretarea ușor clasicizantă a *Marelui duo concertant* de Schubert a fost marcată de grija pentru eleganța detaliului, pentru naturalețea melodicii. A contribuit la aceasta autoritatea pianistei Viorica Rădoi, care, de altfel, s-a simțit de-a lungul întregului program. Aceeași grație desăvîrșită pusă în ocurență cu o anume elevație austeră a discursului de tip baroc s-au evidențiat pe parcursul *Sonatei în mi major* de Pergolesi.

Fără îndoială, centrul de greutate al recitalului din 22 martie, pe scena sălii Studio a Ateneului, l-a constituit *Sonata* de César Franck. Calitățile tinerei muziciene au apărut aici în toată plenitudinea. Ruxandra Simionescu vădește o deosebită capacitate analitică, de asimilare a datelor microstructurale, a căror filtrare prin propria inteligență afectivă dovedește certa maturitate artistică. Revelatoare, în acest sens, au fost expunerile și mai ales reluările — subtil nuanțate — ale temelor din partea I. Această forare în miezul lucrurilor este slujită și de arta modelării sunetului, adecvarea lui celor mai intime sugestii care alcătuiesc subtextul construcției de ansamblu.

În sfîrșit, în *Rapsodia I* de Bartók, cele două interprete au urmărit redarea, în spiritul partiturii, a frumuseții nude, nepoluate a substanței folclorice la care autorul apelează, a suculenței ei ritmice. În încheiere aș vrea să subliniez sobrietatea și eficiența gestului, echilibrul și siguranța pe care evoluția Ruxandrei Simionescu le degajă.

Michaela ROȘU

Concertul Clasei de compoziție Anatol Vieru

Am participat cu emoție la concertul din acest an al studenților profesorului Anatol Vieru — emoția celei care, nu cu mult timp în urmă, își parcurgea anii de școală sub aceeași îndrumare. Iar întîmplarea făcînd ca gîndurile mele să capete forma scrisă, nu mi-am refuzat ideea de a veni în întîmpinarea muzicilor ascultate cu sentimentul celui care, abia desprins, poartă încă proaspătă senzația primelor confruntări cu sine și cu publicul la prezentarea în concert a propriei lucrări. Pentru că, ce înseamnă un mănunchi de prime audiții în sala Conservatorului, dacă nu o etapă ce survine firesc în munca din atelierul de compoziție ?

Concertul ce a avut loc în 27 martie ne-a prilejuit reîntîlnirea cu cei patru studenți al căror frumos debut îl aplaudasem exact cu un an în urmă ; alături de ei a fost prezent și mai proaspătul membru al clasei Anatol Vieru — Nicolae Teodoreanu, student în anul IV.

După trecerea prin monodie și tema cu variațiuni, anul II ne-a oferit acum roadele unei noi experiențe (sau chiar experiența vie) — cea a contactului creator cu forma și ciclul sonată. De bună seamă că odată ce tindem spre o treaptă superioară de complexitate, implicațiile, de ce nu riscurile, din care această profesie își trage în fond seva, nu întîrzie să apară. Astfel că am putut observa cum fiecare student în

parte, conștient sau nu (ambele variante fiind reale) s-a plasat mai aproape de miezul sau mai spre marginea aventurii.

În *Sonata pentru clarinet și pian* (interpreți Dan Avramovici — clarinet și compozitoarea — pian) Anca Aleman a asimilat forma nevoii sale interioare de strîngere a șuvoiului în stări bloc (compacte), contrastante. Stăpînirea articulațiilor, dar și posibilitățile instrumentului ales (în fond foarte potrivit naturii sale) i-au permis utilizarea unei scrieturi maleabile, expresive, în ceea ce privește clarinetul, dar poate puțin încărcate la pian.

Contrastînd cu energiile în mișcare ale acestei lucrări (o lume intens cromatică), *Sonata pentru flaut și pian* (Otilia Panaitescu și Lorena Țecu) de Dimitrios Papahristos continuă linia atmosferei limpezi, diatonice a temei cu variațiuni. Se poate spune că timbrul flautului a venit în întîmpinarea acestei muzici ce se ivește cu nonșalanță, convingînd la apariție, dar nu și mai departe, în secțiunile dezvoltătoare.

Cu *Sonata pentru fagot și pian* a Arlezianei Sîrghie ne apropiem de miezul aventurii, pentru că a aborda acest instrument recunoscut ca incomod este într-adevăr dificil. Momente izbutite din partea a II-a sau din finalul celei de a III-a ar putea constitui pentru autoare puncte pasibile la o viitoare investigație. La Arleziana Sîrghie se pare însă că este vorba de o căutare încă a punctelor de rezonanță cu materialul sonor.

La rîndu-i ispitit de ideea unui timbru aparte, Adrian Stroici dedică harpei o *Sonatină* (nu tocmai ușoară instrumental), pe care am ascultat-o în interpretarea Marianei Bîldea. După ce Paul Ionescu — fagot și Georgică Balint — pian continuaseră ciclul duo-urilor (lucrarea precedentă), iată așadar și o pagină muzicală scrisă pentru un instrument solo. Nu știm dacă plinul interior ce caracterizează natura artistică a lui Adrian Stroici a găsit în harpă zona expresivă căutată, pentru că în pofida sonorității estompate și a specificului acestui instrumnt, tentația jocului armonic în scriitură a învins. Mult mai aproape de concret în *Allegro-ul de sonată pentru vioară și pian* (Adrian Ispas — vioară și Adrian Stroici — pian), același autor a demonstrat prin această pagină un bun control al timpului sub raportul a ceea ce se întîmplă în el pe parcurs.

În încheierea concertului trompetistul Bogdan Ionescu, trombonistul Radu Guți și cornistul Remus Cosma ne-au oferit trei piese de Nicolae Teodoreanu. Spirit introspectiv, Nicolae Teodoreanu își construiește discursul cu o scriitură severă, proiectîndu-și muzica în zona esențelor. Situată la antipodul a ceea ce numim spectaculos, deci mai presus de impactul imediat, lucrarea sa împinge în adîncul unde face să se întrevadă roadele unor idei substanțiale. Le așteptăm concretizate, pe ale lui, cît și pe ale celorlalți studenți ai profesorului Anatol Vieru.

Dana TEODORESCU

Treptele afirmării

Mihai Maxim și Șerban Mereuță

Dublul recital ce a avut loc în sala Studio a Ateneului Român, miercuri 26 martie, a constituit pentru publicul meloman un prilej de a face cunoștință cu doi dintre tinerii viitori muzicieni. Este vorba despre Mihai Maxim și Șerban Mereuță, ambii elevi în clasa a XII-a a Liceului de artă „George Enescu".

Mihai Maxim, elev la clasa de flaut a profesorului Virgil Oprițoiu, este deținător al cîtorva premii naționale precum : „Lira de aur" la Suceava (1982) și premiile întîi la edițiile succesive ale Concursului de meserii organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" la București (1983), Iași (1984) și Tîrgu Mureș (1985) ; el a dovedit o foarte bună pregătire tehnică, susținută de o sonoritate clară, într-o evoluție meritorie.

Recitalul a cuprins părțile a II-a și a III-a din *Concertul în sol major pentru flaut* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Studiile nr. 3* și *5* de Fürstenau, *Cantabile și Presto pentru flaut și pian* de George Enescu și *Sonatina pentru flaut și pian* de Henri Dutilleux. În interpretarea sa, am remarcat agilitatea realizării pasajelor de virtuozitate, precizia atacului în desfășurări rapide, în stacatură, egalitatea, claritatea și acurateța sunetului. O mai atentă urmărire a frazării muzicale în părțile lente (cum ar fi *Andantele* din *Concertul* de Mozart, sau *Cantabile* de Enescu), precum și o „încălzire" a sunetului în pasajele melodice sînt obiective ce ar putea sta în vederea pregătirii viitoare a tînărului flautist Mihai Maxim, îmbogățindu-i paleta coloristică și desăvîrșindu-i stilul interpretativ.

Partea a II-a a recitalului a fost susținută de Șerban Mereuță, elev la clasa de vioară a profesorului Rudolf Stam. Programul a fost alcătuit din : *Partita a III-a în mi major pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, *Sonata I pentru vioară și pian* de Ludwig van Beethoven și *Studiu în formă de vals* de Saint Saëns-Ysaye. Evoluția sa a impresionat printr-o prezență plină de nerv, cu sonorități puternice, pe un vibrato intens. Temperamentul ardent al tînărului violonist Șerban Mereuță se cere însă moderat, pentru a obține unele diferențieri de nuanțe și pentru eliminarea unor forțări ce dăunează uneori intonației.

Cu discreție și participare sensibilă, a acompaniat la pian Sorina Dobrescu.

Mihai Maxim și Șerban Mereuță au trecut, cu acest recital, un examen concludent în fața publicului, dovedindu-și realele calități interpretative și indiscutabilul talent și îndreptățind întrevederea unei frumoase cariere interpretative viitoare.

Mihaela MARINESCU

Carmen Rotaru

O tînără pianistă, Carmen Rotaru, aflată încă pe băncile Liceului de artă (cl. a X-a) a prilejuit reale momente de emoție artistică publicului aflat în sala Studio a Ateneului Român, cu ocazia unui microrecital (29 martie), de proporții deloc neglijabile, alcătuit din lucrări variate, de la Scarlatti la Chopin sau Constantin Silvestri. Remarcată de altfel în manifestările și concursurile Festivalului „Cîntarea României", ea a găsit forța lăuntrică pentru a susține aproape o oră de prezență scenică neîntreruptă, interpretînd pagini de referință ale literaturii pianistice, pe parcursul cărora și-a pus în valoare calități instrumentale și de înțelegere stilistică ce vor deveni probabil cu timpul certitudini.

Am remarcat cu interes simplitatea și transparența jocului în cele trei sonate de Scarlatti, execuția fiind punctată în mod adecvat cu pasaje de culoare mai intensă, însă umbrită pe alocuri de cîteva fluctuații ritmice (determinate poate și de emoțiile începutului).

Sonata în mi bemol major op. 81 a „Les Adieux" de Ludwig van Beethoven a constituit un moment cheie în evoluția interpretei, iar confruntarea cu această dificilă și complexă creație beethoveniană a relevat valențele tehnice bine dozate și lucrate dar o insuficientă pătrundere a conținutului ce solicită, fără îndoială, maturitate (și experiență) artistică.

Piesa a III-a de concert de Constantin Silvestri și *La leggierezza* de Liszt s-au dovedit însă mult mai firesc apropiate de înțelegerea pianistei, subliniind

dezinvoltura interpretării, diversitatea și chiar rafinamentul tușeului, acordate cu o remarcabilă conducere a frazei, asupra căreia și-a pus neîndoielnic amprenta gradul înalt de profesionalism al îndrumării. Paginile chopiniene, *Balada I în sol minor* și *Scherzo în do diez minor*, alese cu grijă pentru a solicita posibilitățile de redare ale pianistei, au pus în valoare atît ușurința tehnică (în spatele căreia se află, desigur multe și intense ore de studiu) cît și expresivitatea sonorităților, nu întotdeauna însă intuite în sensul diversificării și timbrării sunetului.

Carmen Rotaru a constituit deci, în ansamblu, o prezență bine conturată în recitalul ei, afirmînd debutul unei personalități interpretative demne de interes, a cărei valoare se va impune odată cu formarea unei gîndiri interioare profunde și cu maturizarea concepției artistice.

Ruxandra ARZOIU

IAȘI

La Filarmonica „Moldova"

Cine afirmă că poate face aprecieri la valoarea unei partituri contemporane chiar de la prima ei audiție are ori prea multă temeritate, ori o memorie prodigioasă care-i permite reconstituirea pe-ndelete a evenimentului deja consumat în sala de concert. Pentru cei mai mulți dintre noi, care nu avem șansa de a fi nici Mozart, nici George Enescu, sînt de preferat, și de crezut, judecățile formulate după mai multe audiții și în confruntare cu partitura respectivă. Cum în privința *Poemului simfonic* „*Sarmizegetusa*" de George Draga nu am beneficiat decît de o singură audiție, pe timpul concertului din 7 martie al orchestrei ieșene dirijată de Ion Baciu, și de consultarea ulterioară a partiturii, voi încerca să exprim, cu toată prudența, cîteva observații care, desprinse și selectate cu grijă dintr-o sferă mult mai bogată de impresii, mi s-a părut că merită să fie promovate ca certitudini.

Fără-ndoială, am avut șansa uneia dintre cele mai bune interpretări care se poate da unei astfel de muzici, așa cum rar se întîmplă să auzi la prezentarea în premieră a unei partituri de evidentă complexitate tehnică. Acest fapt, atît de meritoriu, ne-a dat posibilitatea să distingem cu claritate un ampiu edificiu sonor, construit, cu măiestrie componistică și de orchestrator, din trei episoade cu polarități dramatice contrastante, elaborate pe traseul unui arc al încordării care se presimte, atinge apogeul și se liniștește într-un răstimp de aproximativ 20 de minute. Întregul acestei bolte sonore, care sugerează poate un aspru conflict legendar, se sprijină pe un redus complex de teme modale românești și de celule motivice din categoria semnalelor de bucium, a căror forță de expresie ne este revelată de incontestabila virtuozitate de orchestrator a compozitorului. Este o muzică severă cu cel ce o ascultă, dură în partea mediană, și deloc evocatoare sau consolatoare în părțile extreme, aruncînd o punte către acel trecut îndepărtat, al nașterii din daci și din romani, a poporului român. Această muzică este nașterea însăși. Pentru atunci, ca și pentru acum, indiferent cum s-a cernut și cum s-ar scrie istoria, adevărul nu putea să fie altul și el a fost exprimat cu toată forța de care este capabil limbajul sunetelor.

După ce îndelungate aplauze au încununat efortul creator al compozitorului George Draga, precum și strălucita execuție a orchestrei dirijată de Ion Baciu, ne-a fost dat să auzim, într-o fermecătoare interpretare, *Concertul în la major, pentru pian*, de Mozart. Solistă era o absolventă de anul trecut a Conservatorului ieșean, Alina Pavalache, o prezență scenică și o pianistă plină de grație. Poate că un astfel de limbaj pare desuet, de genul vechilor formulări: „grațioasa domnișoară X ne-a delectat auzul etc. etc." dar aceasta a fost atmosfera imprimată muzicii și pe retinele noastre: de grație, de sensibilitate, de sinceritate. Realizarea Alinei Pavalache a fost întrutotul captivantă și meritorie, iar o programare mai insistentă în concerte și recitaluri i-ar scoate deplin în evidență calitățile și personalitatea artistică. Alina Pavalache aparține unei generații de tineri muzicieni de certă valoare, cu care ne mîndrim astăzi, și pe care avem datoria să-i sprijinim din toate puterile noastre. Nu cred că această generație a apărut din întîmplare tocmai acum, cînd școala muzicală românească a ajuns la deplina maturitate și, după ce această școală i-a format, trebuie să avem grijă să nu-i lăsăm să se rătăcească și să se piardă în anonimat, din întîmplare, pe nici unul dintre ei.

De o vreme, și pînă la această dată, întîlnirile din sala de concert cu dirijorul Ion Baciu au fost destul de rare. Parcă vrînd să ofere o compensație pentru nedorita-i absență, Ion Baciu a dăruit publicului său din Iași acest program de mare efect care s-a încheiat cu *Simfonia în do major* de Georges Bizet. Este o pagină de strălucitoare virtuozitate orchestrală, topită într-o inspirație melodico-armonică debordantă. Datorită ei ne-am aflat încă odată, fără respirație, în fața acestui minunat ansamblu care este orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" și a mai spune ceva despre micile incidente, numai ca să ne arătăm exigența, ar însemna să nu fim sinceri față de plăcerea cu care am audiat întregul concert.

Val GAFTA

BRAȘOV

Tineri muzicieni

Galele tinerilor concertiști au ajuns la cea de a XXXI-a ediție ; de cînd au început, acum cîțiva ani, Colegiul criticilor muzicali din Asociația oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.) a dorit să organizeze asemenea atractive reuniuni artistice și la Brașov. Era explicabil : în această cetate a muzicii noastre ființează una din cele mai active Filarmonici ale țării, avînd în frunte un dirijor de mare renume și talent, Ilarion Ionescu-Galați, care are și vocația evenimentului cu chemare și rezonanță la public, pe lîngă darul, nu tocmai comun la șefii de orchestră, de a se dovedi sensibil la cele mai fine inflexiuni ale stărilor sufletești trăite de soliștii de pe podiumul simfonic. El și-a început cariera muzicală ca violonist, nu uităm notabilele sale performanțe în *Poemul* de Chausson sau *Concertul nr. 1* de Șostakovici, iar sprijinul pe care îl poate oferi tinerilor concertiști se dovedește, de aceea, foarte eficace. Astfel, cînd între 28 și 30 martie frumoasa și acustic fidela sală a Casei Armatei de la Brașov s-a deschis pentru a primi o *Gală* a noilor soliști, prezența pe podiumul dirijoral a lui Ilarion Ionescu-Galați a fost una din garanțiile succesului, dimpreună cu muzicalitatea de finețe și profunzime a unui ansamblu simfonic pentru care *concertarea*, colaborarea, nutrită și de spiritul muzicii de cameră atît de prezent în această incintă de artă, este una din coordonatele de bază ale existenței sale spirituale.

Criticii au ales, în genere, pentru această primă apariție brașoveană *în bloc* a proaspetelor forțe solistice, elemente excepționale și verificate anterior, dar constituind nu mai puțin o revelație pentru mediul muzical în care aveau să evolueze acum. Astfel, din

prima seară a Galei, violonistul Nicolae Vasilescu entuziasmează prin prestația sa în dificilul *Concert în re minor* de Sibelius, ale cărui arome de romantism nordic nu se dezvăluie prea lesnicios de sub volbura unei virtuozități opulente. Vasilescu, sprijinit de un acompaniament de mare clasă, nu numai că a trecut cu brio proba bravurii violonistice dar a vădit și o intuiție remarcabilă a anumitor inflexiuni melodice specifice, a întrebărilor și răspunsurilor de taină purtate în dialog de solist și orchestră, a visării prelungi și a stărilor meditative care fac farmecul paginilor lui Sibelius dincolo de spectaculozitatea de suprafață. Cu aparență firavă și modestă, Nicolae Vasilescu are caratele indubitabile ale virtuozilor înnăscuți, pe care lumea muzicală este bine să le descopere din timp.

Seara a doua ne-a reconfirmat talentul și dezinvoltura sigure pe sine ale lui Cristian Vlad, un clarinetist care trece astăzi în prima linie a remarcabililor slujitori de la noi ai acestui instrument și un *Concertino* de Carl Maria von Weber (bicentenarul nașterii sale în 1986) încîntă prin știința purtării fin modelate a sunetului în cantilene, prin focul de artificii al pasagiilor de cavalerism călit în turnirurile podiumului solistic. Stil și velocitate — perfecte. La finele serii, îi dă replica poate cel mai bun tînăr contrabasist al nostru, Dorin Marc, laureat (de altfel ca și majoritatea protagoniștilor galei, al mai multor concursuri internaționale dar în cazul său trebuie să remarcăm prestigiul premiului obținut la severa întrecere de la München). Tonul emis de el are noblețea și mobilitatea glasului violoncelului, la care se adaugă resursele specifice de umor al celui mai grav membru din familia corzilor ; Marc mînuiește enormul instrument cu o lejeritate și naturalețe dezarmante și ne face să primim bine chiar o pagină mai subțirică, asemenea *Concertului* unui maestru al orchestrației, italianul Virgilio Mortari, sprijinit aici pe citatele din faimoșii predecesori conaționali Boccherini, Bonporti sau Paganini.

Dintre cele trei concerte ale *Galei*, cel din urmă, de duminică dimineața, ne-a furnizat satisfacțiile artistice maxime și avem certitudinea că cele mai exigente săli de muzică ale lumii ar fi putut să-l găzduiască cu deplină îndreptățire. Ne măsurăm bine cuvintele, însă trebuie să arătăm cu toată răspicarea că rareori ne este dat chiar în cazul concertiștilor de maturitate și renume să întîlnim o asemenea incandescență emoțională, unită în acest caz cu înaltul rafinament muzical. Toate acestea vorbesc despre talentele rare ale tineretului nostru interpretativ, despre competența și devotamentul cu care sînt îndrumate ; și chiar *Mozarteum*-ul din Salzburg s-ar fi dovedit, credem, satisfăcut, de o asemenea competentă slujire a idolului său.

A fost, în adevăr, o dimineață Mozart în care calitatea muzicii și a interpretării s-au contopit deplin. Deschiderea a făcut-o Florin Ionescu Galați, elev violonist de clasa a X-a, trecut pînă acum prin probele de virtuozitate ale paginilor unor Bruch sau Wieniawski dar dovedindu-se, aproape surprinzător, egal de chemat să dea glas puritații mozartiene. *Concertul nr. 3 în sol major* a avut calitatea sonoră eterică cerută, fermitate de arcuș fără un dram de poză exterioară, comunicativitate melodică ferită consecvent de accentul facil. Fără îndoială, a fost îndrumat cu strictețe pe acest drum fără prihană, dar tinerețea lui a știut să prindă miezul poveților, știința dascălilor primind aportul prețios al unui instinct muzical impecabil. I-a urmat Valentina Sandu, absolventă a Liceului de artă bucureștean și capabilă, de la această etapă a evoluției artistice, să ofere modele de interpretare a *Concertelor de pian* (în cazul acesta cel *în do major, KV 415*) de Mozart. Drumul ei se arată consecvent suitor, față de o anterioară evoluție la Ploiești desenul muzical apare și mai ferm, coerența construcției muzicale și mai puternică. Nu numai că *perlajul* pianistic aferent s-a dovedit fără breșă, dar scrutarea adîncimilor sufletești (de pildă în episoadele, contrastante ca atmosferă, ale finalului) stîrnea un fior emoțional de o intensitate neobișnuită.

Interpretele temutului rol al Reginei Nopții din *Flautul fermecat* de Mozart care să treacă fără accident peste țesătura de supremă virtuozitate a coloraturilor în registrul cel mai înalt al vocii umane sînt rare. Ieșeanca Manuela Potopencu se numără acum printre ele. Nu numai că a emis faimoasele sunete acute repetate cu o rotunjime de sferă sonoră ideală, dar a mai găsit și timpul să se preocupe de dicțiunea clară și expresivă, de linia și logica frazei : calități care au ghidat-o apoi în lirismul fierbinte al ariei Blondei din *Singspiel*-ul *„Răpirea din serai"*. O nou-venită mult așteptată în familia atît de prețioasă a vocilor înalte, pentru teatrele noastre de operă !

În fine, o violonistă stabilită recent la Brașov, acum membră a orchestrei Teatrului Muzical de aici, însă cu virtuți solistice excepționale : Amelia Mihalcea. Aparița ei a fost o fericită culminație a dimineții mozartiene : *Concertul nr. 4* a avut grație și *caracter*, fiecare frază ieșită de sub arcușul ei are chemare și identitate proprie. Nu numai că dovedește o stăpînire a textului și stilului : ea modelează muzica cu personalitate și putere de convingere, „intră în pielea ei", o face să răsune ca un mesaj personal de frumusețe și armonie. Iată o artistă a viorii, de talentul căreia se cuvine să beneficiem din plin și fără întîrziere !

Am început cu culmile galei. Dar se cuvine să arătăm că o lucrare românească de mare consistență. *Concertul pentru pian* de Liviu Glodeanu, și-a avut în Kovacs Zsuzsa (din Tîrgu Mureș) o interpretă competentă, că soprana Felicia Filip, acum solistă a Teatrului Muzical din Brașov, ne-a convins din nou de darurile ei vocale bogate, că Luisa Borac, terminînd cursurile Liceului de artă din București, poate înfrunta cu demnitate dificultățile *Concertului nr. 2* de Rahmaninov. O elevă brașoveană în clasa a opta a cutezat să se măsoare cu *Concertul nr. 2* de Liszt (centenarul morții compozitorului — anul acesta !) : Cristina Buga este fără îndoială un talent a cărui evoluție o așteptăm cu interes deosebit. Dovedește elan natural și timpurie autoritate, mai are desigur de șlefuit forma muzicală și expresivitatea sunetului. Iar pe Lorena Țecu, pianistă solidă, o așteptăm pe viitor într-o formă mai fericită decît cea, modestă, arătată de astă dată în *Mi bemol*-ul de Liszt...

A. H.

SIBIU

În seara zilei de 4 martie, publicul Sibiului, oraș cu veche tradiție muzicală, a avut prilejul să audieze la Filarmonică un program variat, atractiv, ce a beneficiat de o fericită prezentare din partea secretarului muzical, T. Tohati.

Creația românească este reprezentată în această stagiune de 30 de prime audiții, cîteva nume de compozitori și de piese simfonice sînt suficiente pentru a crea o imagine clară asupra repertoriului : Theodor Grigoriu — *Melodia infinită ;* Liana Alexandra — *Valențe :* Nicolae Beloiu — *Clopotele Alba Iuliei ;* Dan Buciu — *Scene pentru pian și orchestră ;* Adrian Pop — *Solstițiu.*

Prima piesă din seara concertului simfonic de la început de martie — piesa Roxanei Hașeganu —

Gîndind la Miorița — se integrează cu toate datele ei în contextul repertoriului muzicii românești. Tînăra compozitoare, proaspăt absolventă a Contservatorului „George Enescu" din Iași, cu lucrări nu numai în domeniul muzicii simfonice dar și în cel al muzicii de cameră și cel coral, a introdus publicul sibian în atmosfera specifică folclorului. În cele 5 părți, suita *Gîndind la Miorița*, scrisă pentru un grup de instrumente de suflat, pian și percuție, trece prin diferite stări de spirit, de la bocet și lamentație pînă la agerimea toccatei din jocul popular.

Concerte de Brahms, de Schumann, de Chopin, de Ravel, iată ce oferă Filarmonica din Sibiu, în serile simfonice. Alături de nume ca cele ale lui Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, Ion Voicu și Ștefan Ruha sau Cristina Anghelescu, Marin Cazacu, Remus Manoleanu, sînt promovați și o serie de tineri interpreți ca Luminița Petre-Rogacev, George Dudea, Gabriel Croitoru, Răzvan Aliman sau Florin Ionescu-Galați.

La 4 martie, secretarul muzical al Filarmonicii a avut plăcerea de a prezenta ca solist al serii o laureată a „Cîntării României", a concursurilor „Lipatti" și „Gh. Dima". Interpreta *Concertului pentru pian nr. 1 în mi minor* de Fr. Chopin este și ea o proaspătă absolventă, și anume a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj-Napoca. Cipriana Gavrișiu pare să domine pentru început desfășurarea frazelor ample, romantice ale muzicii chopiniene. În succesiune, evenimentele sonore trezesc în mod efectiv mult interes în auditor. Planurile de interpretare, în construcția lor, motivează creșterile bogate, punînd în evidență o pianistică deja formată și stăpînită. Dar către sfîrșitul primei părți de concert rezistența interpretei pare să scadă. Muzica pierde din expresivitate și se simte nevoia unei forțe interioare care să poată genera o atmosferă, poate asemănătoare celei de la începutul concertului. Dacă în partea a II-a Cipriana Gavrișiu vine cu o sensibilitate specifică, în partea a III-a se cere nu atît un caracter jucăuș, cît unul sclipitor.

Publicul sibian are dese ocazii de a veni în contact cu dirijori din toate colțurile țării. La pupitrul Filarmonicii, directorul și dirijorul Petre Sbârcea înfățișează un repertoriu bogat, parcurgînd împreună cu publicul pagini atît din literatura muzicală clasică, românească, cît și din cea contemporană — melomanul sibian fiind deja acomodat cu Șostakovici sau Prokofiev. Alături de Petre Sbârcea, tînărul dirijor Dorin Frandeș își propune rezolvarea unor probleme de tip sociologic, gen relație public-interpret, dirijor-ansamblu orchestral, public-repertoriu. L-am putut audia în *Simfonia a VI-a* de Beethoven — cu un *Allegro ma non troppo* legat, bine construit, curat; cu un *Andante* expresiv, de o cantabilitate mare la corzi. Scherzo-ul a venit cu fantezie în interpretare, redînd astfel imaginația beethoveniană plină de surprize. Poate că *Allegro*-ul părții a IV-a s-ar fi cerut mai aproape de subtextul acestei muzici cu program. Dar stăpînirea liniei melodice din *Hirtengesang* a echilibrat întru totul structura *Pastoralei*.

În repertoriul Filarmonicii din Sibiu, genul muzicii cu program ocupă un loc aparte, avînd în vedere desfășurarea în 12—16 spectacole pe lună a concertelor educative, „Concertele lecții". Important act de cultură acest sprijin acordat învățămîntului gimnazial atît în municipiu, cît și în întregul județ. Cunoașterea orchestrei simfonice, parcurgerea unor însemnate pagini din literatura muzicii naționale și universale — toate acestea duc la formarea timpurie a gustului pentru muzica simfonică a viitorului public meloman din Sibiu.

Este salutară inițiativa instrumentiștilor din orchestra Filarmonicii de a forma o orchestră de cameră din 15 cordari și suflători, pe care îi găzduiește lunar Muzeul Brukenthal în Salonul de muzică. În perioada la care ne referim, ultimul concert avusese în program Vivaldi și Bach. O altă manifestare — tot la Galeria de artă Brukenthal — este și cea organizată de profesoara Enikö Orth — concerte de muzică de cameră, la care sînt invitați interpreți din toată țara.

În același fragment decupat din viața muzicală a Sibiului se integrează și concertul corului Bach și al sopranei Bianca Manoleanu, sub egida Filarmonicii.

În 5 și 6 martie 1986, corul de amatori Bach vine în fața publicului într-o nouă ipostază, aceea de cor *a cappella*. Dacă pînă nu demult această formație, fondată în 1931, a fost pregătită pentru oratorii de Bach, Händel sau Schütz, iată-l acum, împreună cu dirijorul Kurt Phillippi, fără nici o susținere orchestrală și fără acea suplinire monumentală pe care o au oratoriile. A cînta *a cappella* presupune o anumită șlefuire a sonorităților, lucru pe care Kurt Philippi l-a reușit în parte. Seara a fost deschisă cu *Cîntecul de pace* al lui Adrian Pop, pe care l-a interpretat în cinstea Anului păcii — 1986. Apoi a urmat un întreg program Heinrich Schütz, în care a fost lăudabilă intervenția sopranei Bianca Manoleanu și a formației de viole da gamba și clavecin „Cantus Serenus", din punctul de vedere al spectacolului. Cele două madrigale la cinci voci au relevat într-adevăr influența muzicii italiene asupra lui Schütz, însă combinația soprană-viole da gamba-clavecin nu a fost prea fericită, căci vocea feminină nu se împletea armonios în țesătura instrumentelor vechi.

Motetele la cinci voci, interpretate de cor, nu au avut transparența și fluiditatea stilului renascentist. Ele au reușit, totuși, să creeze o anumită atmosferă, proprie îmbinării de polifonie germană cu cea italiană. În schimb, partea a doua a programului a fost mai accesibilă atît interpreților amatori, cît și publicului.

Cîteva din corurile op. 62 de Johannes Brahms au reușit să prezinte o diversitate în interpretare. De la tenta de simplitate a *Vechilor cîntece de dragoste* (op. 62, nr. 2) la profunzimea *Nopții din pădure* (op. 62, nr. 3) este desigur un drum lung. Dar corul Bach a reușit să se adapteze acestor cerințe. În schimb, și în concertul corului Bach problema rezistenței în interpretare, a concentrării pînă în ultimul moment al concertului a lăsat de dorit.

Liedurile pentru soprană și pian, în care Bianca Manoleanu a fost acompaniată, cu finețe și deplină asamblare de către pianista Enikö Orth, au ridicat mult nivelul interpretativ al serii. Cu toate că s-a simțit la început un mic efort din partea sopranei, liedurile au pus în evidență o structură extrem de romantică a Biancăi Manoleanu, cunoscută îndeobște drept interpretă de muzică preclasică. Liniștit în *Sommerabend*, tumultuos în *Versunken*, tulburător în *Lerchengesang*, cîntul sopranei a venit cu frazări ample, cu o bogată diversitate în interpretare și cu un rafinament specific stilului respectiv.

Concertul s-a încheiat cu un cor, acompaniat de pian, op. 103, nr. 5, din ciclul *Cîntece țigănești* de J. Brahms, în care mai mult decît orice altă idee de tehnică vocală sau de interpretare, înspre public a ajuns marea bucurie și plăcere cu care acest cor de amatori a știut să susțină un program la care s-ar fi încumetat poate doar un ansamblu profesionist. Și de această dată am regăsit împreună cu dirijorul Kurt Philippi, cu organizatorul din partea Filarmonicii secretarul muzical T. Tohati, cu amatorii din corul Bach și nu în cele din urmă cu muzicienii din „Cantus Serenus", soprana Bianca Manoleanu și pianista Enikö Orth, sentimentul de a fi asistat la un important gest de cultură.

Saviana OPRIȚESCU-DIAMANDI

CARTEA MUZICALĂ

Doru Popovici — Dimitrie Cuclin, O ISTORIE POLEMICĂ A MUZICII
Ella Istratty, Dan Smântânescu, CONVORBIRI CU DIMITRIE CUCLIN

Deşi apărută cronologic înaintea *Convorbirilor cu Dimitrie Cuclin* (1985), *O istorie polemică a muzicii* cuprinde, în esenţă, cele mai valoroase idei din prima lucrare amintită. Să ne explicăm. Prof. Dan Smântânescu realizează amplul său periplu în universul cuclinian în anul 1963 ; Ella Istratty menţionează, la începutul dialogurilor sale, anul 1964. Astfel, Doru Popovici, partenerul de corespondenţă a lui Dimitrie Cuclin între anii 1968/1969, primeşte rezultatele decantării acestor demersuri filosofico-estetice, după o perioadă de mai bine de cinci ani. De aici considerăm că decurge nivelul deosebit al lucrării, ce poartă amprenta, de neconfundat, a personalităţii de excepţie care a fost Dimitrie Cuclin. Cine lecturează ambele volume (şi, implicit, cele trei lucrări) sesizează cu uşurinţă leitmotivele sale referitoare la creaţie, estetică sau filosofie, încărcate cu mai puţine sau mai multe amănunte, în dorinţa de a fi înţeles cît mai corect de contemporani, în pragul amurgului, de acei contemporani dornici de a cunoaşte „fenomenul Cuclin", dar timizi în a străpunge „turnul de fildeş" în care s-a retras muzicianul, neînţeles, tot de contemporani.

În „filipica" sa intitulată *Posteritatea lui Cuclin*, publicată în *Tribuna* din 20 februarie 1986, Iosif Sava emite un semnal de alarmă faţă de uitarea, voită sau nu, în care se află creaţia sa, atît muzicală cît şi teoretică.

Trecînd în revistă manifestările, puţine, organizate cu prilejul centenarului — Simpozionul omagial de la Galaţi, sesiunea Secţiei de artă şi literatură a Academiei — cunoscutul comentator al Radioteleviziunii Române scria că „a sosit momentul ca marile spirite ale muzicologiei şi esteticii româneşti să se ocupe de impunătoarea operă a gînditorului, a muzicianului, că a sosit momentul ca Dimitrie Cuclin /.../ să dobîndească locul necesar în viaţa muzicală, să atragă spiritele dornice de a lumina una dintre cele mai importante epoci ale dezvoltării artei muzicale româneşti". Tocmai în acest sens se relevă ca începuturi valoroase volumele la care ne referim.

O istorie polemică a muzicii cuprinde 62 de scrisori, adevărate modele ale genului, care concentrează, în cîteva pagini, opiniile maestrului cu privire la teme de largă respiraţie, ca de exemplu raportul dintre artă şi legea morală, originalitate şi inefabil în muzică, despre esenţa operei de artă, lirismul doinit românesc, autoanaliză a operei muzicale şi estetice ; dar există şi unele scrisori de ample proporţii, ce devin adevărate studii de muzicologie (*Despre doctrina muzicii, Discurs asupra muzicii* etc.).

Un spaţiu larg este consacrat celor mai de seamă corifei ai muzicii universale. Dacă în confesiunile către Ella Istratty, Dimitrie Cuclin nota că „Bach concentrează în simţirea lui întreaga renaştere ; în ştiinţa lui, întregul Ev Mediu ; în arta lui, toată epoca sa, toată epoca noastră de la începutul ei, cu tot ce a putut să adauge el însuşi din propriile sale frămîntări de simţire şi gîndire. Iată de ce este el indispensabil tuturor muzicienilor ce l-au urmat pînă astăzi şi va fi pînă la sfîrşitul vieţii", în epistola către Doru Popovici sintetizează : „Bach reprezintă cea mai înaltă culme muzicală a unui număr de şapte secole şi jumătate". Între Beethoven şi Muzică pune semnul egal, „Profesorul unic în materie de instrumentaţie era şi va rămîne Haydn", „Lumina are un caracter solar la Haydn, astral la Mozart şi lunar la Beethoven". Despre Richard Strauss scrie : „A fost o personalitate unică, o mare personalitate fără personalitate". Seria portretelor culminează cu cel al lui Vincent d'Indy, profesorul său de la Schola Cantorum, hiperbolizat nu numai din viziunea discipolului dar poate, în bună măsură, datorită interesului deosebit pe care îl arăta maestrul francez muzicii populare româneşti.

Muzicianul care considera că toate gîndurile sale „au izvorît din cugetul poporului, au fost ale poporului şi neîncetat vor fi ale poporului", dedică adevărate poeme de slavă folclorului românesc, care „odată identificat, înţeles şi trăit, apare în toată elevaţia spiritualităţii lui, în toată strălucirea luminozităţii lui expresive, în toată puterea vitalităţii lui, în toată bogăţia, varietatea şi totuşi perfecţiunea aspectelor lui arhitecturale, totul, totul, contribuind la crearea unei sentimentalităţi nostalgice, ca produs al unei «quasi-amintiri», a unui trecut minunat şi suprem /.../. Moştenire de la daci".

Un spaţiu amplu este dedicat creaţiei muzicale româneşti şi personalităţilor sale, în frunte cu George Enescu, în acest sens *Convorbirile* cu Dan Smântânescu acordînd o importanţă aparte relaţiilor dintre cei doi muzicieni : Enescu i-a dirijat în primă audiţie *Scherzo*-ul, *Suitele I* şi *II*, a elaborat raportul asupra *Tratatului de estetică*, propus şi distins cu marele premiu al Academiei Române.

Dintre temele abordate, de asemenea, în cele trei lucrări, nu lipsesc cele referitoare la teoria muzicii, sisteme melodice şi ritmice, raportul dintre text şi muzică sau dintre naţional şi universal, probleme de estetică generală.

Textele sînt „brodate" cu numeroase maxime şi cugetări, epigrame, sonete şi fabule, traduceri de versuri din literatura universală ; cu exemple muzicale, scheme, grafice, în special cînd Cuclin îşi explică, minuţios, al său *Sistem funcţional al muzicii*, structurat în trei secţiuni — psihologia funcţiunilor şi relaţiilor funcţionale, logica arhitecturală, etica esenţei expresive (Ella Istratty) sau creaţia simfonică, pe care o concepe „ca o necesitate a vieţii sub toate aspectele ei de conţinut ca şi de stări şi de mişcări, oricît de simple, oricît de complexe (Dan Smântânescu). În *Întîlnirile* acestuia cu Dimitrie Cuclin se pune un accent deosebit pe analiza creaţiei, atît simfonice cît şi din domeniul teatrului liric. Considerăm că aceasta este contribuţia deosebită a lucrării, ce pune la dispoziţia specialiştilor informaţii şi aprecieri pertinente asupra operelor compozitorului, în special a celor multe — din păcate — neprezentate în public.

Muzicianul român de largă deschidere, care efectuează cu dezinvoltură incursiuni în domeniul matematicii, astronomiei, lingvisticii, care emană definiţii de incandescentă esenţă precum : „muzica este stare de mişcare, este stabilitatea în mişcare, mişcare în stabilitate... Este revoluţie şi evoluţie, transformare şi transmutare, transfigurare şi transsubstanţializare", acordă o deosebită importanţă educaţiei muzicale a copiilor, întru formarea unui individ viguros psihic, „de la trei ori patru ani şi pînă la optsprezece chiar, cînd tînărul trebuie să păşească spre maturitate cu caracterul, moralul, întregul psi-

hic complet și armonizat la perfecție. O întreagă scară deci de urcat, treaptă cu treaptă și grupuri de trepte cu grupuri de trepte, unde text și muzică se întrec să lucreze paralel și neîntrerupt spre același țel final : o sănătate, o putere, o luminoasă și modestă măreție, valabil edificată pentru viața întreagă".

Maestrului care lăsa discipolilor o asemenea profesiune de credință : „Toată viața să studiezi. Să produci toată viața. Producția și studiul să-ți fie numai reușita. Și întreaga lume să te îmbrățișeze. Și să sorbi viața și frumusețea naturii întregi", i se trasează prin intermediul *Convorbirilor* cu Ella Istratty un portret complex, un profil uman caracterizat de trăsături morale puternice (modestie, respect, dragoste față de semeni) realizat in cadrul familial, ceea ce conferă nota de autenticitate ; totuși, poate că veneratia față de maestru, clamată cu mai puțină ostentație, ar fi slujit acurateței textului.

Nu putem încheia prezentele considerații asupra acestor începuturi valoroase de investigare a unei personalități de excepție a muzicii românești contemporane — compozitorul Dimitrie Cuclin — fără a sublinia nivelul științific elevat al studiilor introductive semnate de Viorel Cosma *(O istorie polemică a muzicii)* și Alexandru Tănase *(Convorbiri cu Dimitrie Cuclin)* care, de sine stătătoare, pot constitui puncte de plecare spre noi și complexe analize asupra celor 30.000 de pagini muzicale sau a multor mii de file ale operei teoretice și literare.

Ianca STAICOVICI

Floria Capsali — fondatoare a artei coregrafice românești

Titlul aparent neutru al cărții dansatorului și coregrafului Mitiță Dumitrescu — *Amintiri despre Floria Capsali* (Editura Muzicală, București, 1985, 164 de pagini) — îngăduie cunoașterea uneia dintre cele mai seducătoare personalități ale artei românești din deceniile 20—80. Nu sînt doar simple amintiri, ci evocări pasionante ale partenerului de dans și viață, înfățișate sobru, cu discreție, distincție, gingășie și finețe în derularea elementelor biografice, cu exactă cumpănire în judecățile de valoare. Densă în informații, obiectivă prin documentele prezentate (între care cronici pătrunzătoare ale celor mai de seamă personalități contemporane marei coregrafe, martore la strădaniile și victoriile ei pe drumul înfiripării unui stil de dans românesc, autentic, original, inconfundabil), structurată echilibrat, cartea lui Mitiță Dumitrescu este deopotrivă, într-un fel, un tratat de istorie și estetică a coregrafiei românești specifice, ilustrată prin deschizătoarea de drumuri, artista multilaterală, dansatoarea inegalabilă, profesoara neobosită, teoreticiana strălucită care a fost — este și va fi — Floria Capsali. În tomul consacrat acestei personalități dedicate ideii de artă națională citim despre evenimente culturale unice și de răscruce, despre oameni de bine și ne îmbogățim aflînd detalii nu de anecdotă, ci de adevăr și de muncă, de aspirații și de împliniri. Așa cum a fost în viața și arta sa, așa cum ne este descrisă de către autor — simplu, pertinent și abia putînd să-și ascundă admirația și afecțiunea pe drept cuvenite —, Floria Capsali ne apare așezată în rîndul marilor ctitori ai artei naționale moderne. E o „carte-eveniment" care interesează nu numai pe dansatori, coregrafi, pe istoricii de teatru muzical, ci și pe orice om care vrea să fie informat și instruit în privința devenirii noastre culturale.

Petre CODREANU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În cea de a doua jumătate a lunii martie, pianista Ilinca Dumitrescu a efectuat un turneu de concerte și recitaluri în cîteva orașe din Republica Democrată Germană. La Berlin, Cottbus, Guben și Forst ample programe de recital au fost interpretate în fața unor săli arhipline; lucrări de Scarlatti — patru *Sonate*, Mozart — *Variațiunile în Re major* KV 573, Chopin — *Fantaisie-Impromptu* op. 66 și *Polonaise-Fantaisie* op. 6, Schumann — *Kreisleriana* op. 16 și Enescu — *Toccata* din *Suita* op. 10. Fiecare recital a fost încheiat cu mai multe bisuri. La cererea publicului Ilinca Dumitrescu a mai interpretat cîteva scurte piese de Chopin și, de fiecare dată, și *Toccata* de Paul Constantinescu, lucrare primită cu mult entuziasm de către publicul german. La Berlin, Ilinca Dumitrescu a cîntat în cadrul manifestărilor cuprinse sub egida „Berliner Festtage" din cadrul stagiunii de concerte și recitaluri de la Schloss Friedrichsfelde.

Programul turneului intreprins de pianista Ilinca Dumitrescu în Republica Democrată Germană a cuprins și un concert cu orchestră. Manifestarea a avut loc în orașul Greifswald unde, acompaniată de orchestra Teatrului din localitate dirijată de Manfred Fabricius (Berlin), Ilinca Dumitrescu a interpretat *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg.

C. S.

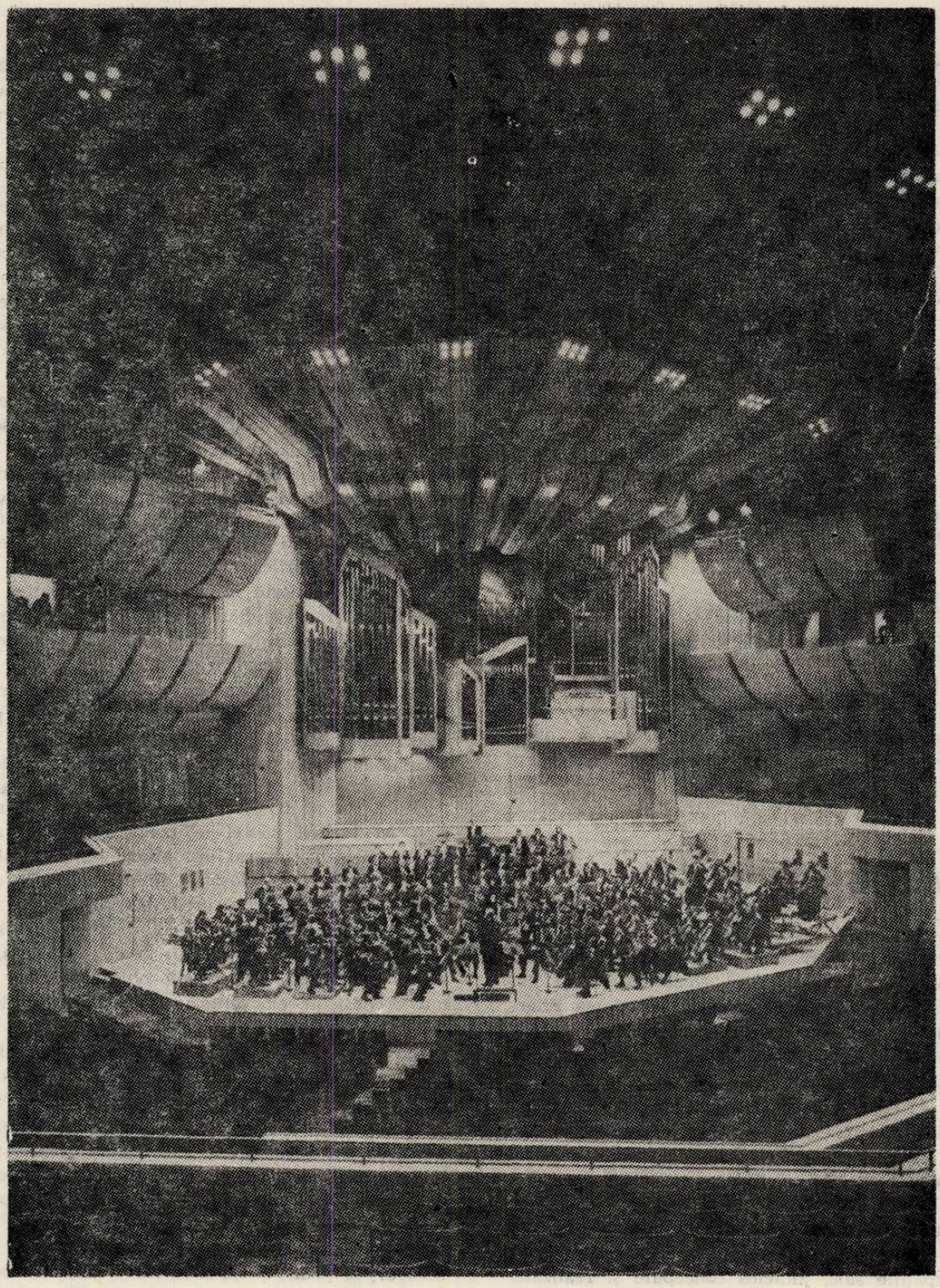
EVENIMENTE

Presa din R.F. Germania comentează pe larg inaugurarea Centrului cultural *(Kulturzentrum)* din München, în care își va desfășura activitatea Filarmonica din localitate, aflată sub conducerea artistică a dirijorului Sergiu Celibidache, deținător al titlului de *Generalmusikdirektor* (director general muzical).

Construită în cartierul münchenez Gasteig, pe malul rîului Isar, acolo unde centrul orașului se îmbină cu începuturile suburbiilor, noua clădire găzduiește mai multe instituții de artă și cultură: Biblioteca municipală, Conservatorul „Richard Strauss", Centrala universităților populare și Filarmonica, fiecare cu spațiile sale, judicios concepute și realizate. Pe măsura finisării unor aripi ale clădirii, instituțiile destinate a-și avea sediul în partea respectivă și-au început activitatea, ultima rămînînd Filarmonica, deținătoarea celui mai amplu spațiu interior, — sala de concerte, cu 2 400 de locuri dispuse în amfiteatru, în aranjamente de o originală asimetrie, cu pereții și tavanul în culoarea naturală a lemnului, contrastînd plăcut cu tapiseria roșie a fotoliilor. Podiumul orchestrei nu a fost amplasat, după exemplul noului sediu al Filarmonicii din Berlinul occidental, în centrul sălii, cu public, de jur împrejur, ci frontal — dominat majestuosul prospect al unei orgi „Klais" —, în așa fel încît aici nu există locuri din care dirijorul să poată fi observat din față. Au fost prevăzute 45 de despărțituri ale podiumului, care pot fi ridicate separat prin macarale hidraulice speciale, pentru a obține orice aranjament al orchestrei sau orice efecte acustice dorite. S-a avut în vedere și o izolare acustică deosebită, pentru a anula zgomotul produs de metroul care circulă în imediată apropiere.

Inaugurarea festivă a noii săli de concerte a avut loc prin două manifestări, organizate în aceeași zi. Dimineața, după cuvîntările ținute de președintele R.F. Germania, Richard von Weizsäcker, și de primarul orașului, Kronwitter, a urmat un concert al Filarmonicii dirijat de Sergiu Celibidache, avînd înscrise în program lucrări de compozitori a căror viață a fost, într-un fel sau altul, legată de orașul München : *Feierlicher Einzug* (Alai festiv) de Richard Strauss, corul introductiv din *Carmina burana* de Carl Orff, preludiul operei *Palestrina* de Hans Pfitzner și uvertura operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Richard Wagner.

Inaugurarea propriu-zisă a avut loc seara, cînd Sergiu Celibidache s-a aflat din nou la pupitrul Filarmonicii. De această dată, programul a cuprins doar două lucrări: *Musikalische Exequien* de Heinrich Schütz și *Simfonia a V-a* de Anton Bruckner. În legătură cu acest eveniment, Hans-Klaus Jungheinrich își încheie astfel articolul despre inaugurarea noului Centru cultural din München, publicat în nr. 1/1986 al revistei „Musica" din Kassel: „De cînd lucrează cu Celibidache, orchestra se numără printre cele mai perfecte și mai nobile ansambluri simfonice din Europa. Maniera dirijorală neforțată, calmă a lui Celibidache determină obținerea unei sonorități orchestrale elocvente, scînteind într-o plenitudine inifinită de nuanțe. În mod miraculos, nu este vorba aici de sensibilism, de dorința realizării unor frumusețîi «culinare» care să treacă pe lîngă esență. Celibidache nu este un preparator artificial al unor sonorități «interesante», ci un artist care știe să studieze cu conștiinciozitate și minuțiozitate structura lucrării. Sub conducerea lui, nu se aud tunete, nici murmure misterioase, dar tot ce există în partitură ca tensiune, poezie, solemnitate, elan dansant, contrapunct abstract devine audibil, fiind adus la lumină. Desigur, se poate imagina lucrarea aceasta monumentală, încărcată din abundență *(Simfonia a V-a* de Bruckner, n.t.) într-o interpretare mai impetuoasă, mai sălbatecă, mai ciclopică ; dar intensitatea cantabilă niciodată obositoare, pe care Celibidache i-o conferă, determină în felul ei o interpretare, pe deplin convingătoare și finisată pînă la ultimul detaliu. Este de dorit și de sperat ca acest dirijor (ale cărui sfaturi au contribuit la optimizarea acusticii sălii) să



Filarmonica din München, sub conducerea lui Sergiu Celibidache

mai activeze multă vreme în noua casă. Ca artist care este în același timp vedetă și anti-vedetă, fixat pe evenimente «live» și limitat în chip înțelept pe lucrul în München și pentru München, el constituie pentru Centrul de la Gasteig — care ar fi, altfel, un fel de «magazin universal» — un punct de atracție deosebit, de o certă necesitate".

E. E.

Furtwängler și Rubinstein

Hazardul (cîteodată foarte *socotit)* al împlinirii datelor rotunde alătură anul acesta în atenția lumii muzicale două figuri de artiști centenari, cum nu se poate mai deosebiți unul de celălalt dar egal de îndreptățiți să fie priviți cu luare aminte de generațiile actuale, de care sînt apropiați și de care se îndepărtează totuși cu viteză în timp. E vorba de interpreți, cîteodată și cu preocupări componistice — mai ales în cazul primului — dar în orice caz cu merite uriașe în propagarea marii muzici, pe care au slujit-o cu o ardoare și cu o devoțiune — exemplare. Cît timp ecourile prezenței lor pe podium sînt încă relativ proaspete ele trebuie readuse în conștiințe cu toată osîrdia, pentru că astfel nu facem în fond decît să-i ajutăm pe contemporanii noștri — și în primul rînd din rîndurile tinere — să-și stabilească temeiuri, puncte de referință și să dea *tradiției* o încarnare nu numai folositoare, dar chiar vitală.

De ce ? În epoca înregistrărilor în serie, a marilor integrale discografice, a stereofoniei, quadrifoniei (aceasta din urmă nu a prea „ținut" totuși, a microsillonului și mai cu seamă a discului compact care cîștigă teren cu pași repezi, începe să se întindă tot mai mult aria versiunilor interpretative „perfecte",dar cumva sterilizate, de care se temea încă Enescu, atunci cînd ironiza pe cei ce pretindeau o sonată sau un concerto fără nici o inflexiune discutabilă, așa cum vrem un ciorchine de strugure în plină iarnă, fără nici o boabă stricată, obținut prin miracolul „frigului artificial". Este nevoie, deci, cu atît mai mult de personalități care să rupă monotonia și fuga doar după performanțe tehnice și să pună minții și imaginației noastre probleme mai subtile, să incite chiar la controverse artistice. De aceea se reeditează masiv, la ora actuală, înregistrările, evident mai puțin evoluate ca tehnică a captării sunetului, unor mari interpreți ca cei doi la care ne referim și care au avut mult de spus asupra textelor muzicale primordiale.

În 1965, întîlnindu-l pe Sergiu Celibidache la Praga, el trasa, într-un interviu, o paralelă Karajan-Furtwängler, rostindu-se categoric în favoarea celui de al doilea. Am auzit că recent, Celibidache s-a alăturat celor ce aduc omagiu memoriei maestrului german, pe care l-a cunoscut și l-a urmărit în perioada colaborării cu faimoasa Filarmonică din Berlin (occidental). Fără îndoială că acei *tempi* foarte lenți pe care îi regăsim în versiunile lui Furtwängler au înrîurit și concepția interpretativă a celui ce a fost într-o perioadă succesorul acestuia la pupitrul aceleiași falange simfonice de elită.

În cazul lui Furtwängler, putem reconstitui trăsăturile sale din ecouri și discuri. Era înalt, evocînd o pasăre cu aripi lungi, avea ceva dintr-un vultur pleșuv, iar brațele sale cuprindeau toată orchestra, asupra căreia exercita pe de altă parte o înrîurire magnetică. Mai concret, cred că putem regăsi ceva din tipul unei astfel de dirijor gîndindu-ne la George Georgescu al nostru, format într-un mediu muzical înrudit, în care Arthur Nikisch era factorul-cheie. M-am gîndit la Georgescu și deunăzi, cînd am ascultat unele din versiunile discografice reeditate ale lui Furtwängler. Simfoniile de Haydn erau luate într-o mișcare domoală, cumpănită, tacticoasă, fără să scoată scîntei de spirit dar amintind foarte adevărat de originile țărănești ale părintelui clasicismului vienez, de umorul lui hîtru și de o anumită sfătoșenie uitată de realizatorii integralelor în serie de astăzi. *Rosamunda* lui Schubert degaja o imensă duioșie, o cantabilitate nesfîrșită și o delicatețe a simțirii retrasînd pentru vecie chipul ideal al nostalgicului fiu al Vienei. Era o epocă în care *a V-a* de Beethoven nu putea fi concepută în afara tiparului impus de Furtwängler, degajînd o imensă forță interioară, vitezele „comprimate" rezultînd într-o tensiune cu atît mai covîrșitoare. Fără îndoială însă că magia exercitată de Wilhelm Furtwängler se întruchipează cel mai fidel în nemuritoarea sa versiune discografică a operei *Tristan și Isolda* avînd ca protagoniști pe cea mai mare wagneriană a timpurilor, soprana norvegiană Kirsten Flagstad și pe tenorul Ludwig Suthaus. Legendar va rămîne îndeosebi *Preludiul* operei, legat în versiunea simfonică de *Moartea Isoldei.*

În ce privește pe Artur Rubinstein, cazul este substanțial diferit. Aproape oricare dintre înregistrările lui sună proaspăt și veridic. Iată un pianist care a găsit taina de a rămîne mereu actual de-a lungul unei cariere care a început pe cînd el avea cinci ani și a ținut pînă după nouăzeci. Am avut deci fericirea să-l vedem și să-l ascultăm și noi, nu numai pe discuri dar și în realitate. Nu putem uita apariția sa la cel de al treilea Festival „George Enescu", din 1964, nu-l putem uita pe podium, nu-l putem uita în lojă, ca membru al juriului concursului pianiștilor. Spre deosebire de colegul său întru centenariat, magia lui era strict pămînteană. Artur Rubinstein a fost un mare contemporan, un interpret care aducea mereu trecutul în prezent, unind respectul pentru litera scrisă a textului cu puterea unică de seducție a artistului care trăia din plin bucuria contactului cu publicul. A mărturisit că putea resimți fiecare respirație, fiecare gînd al auditoriului din fața lui, pe care tocmai de aceea îl subjuga fără rezerve. Prezența lui era mereu tonică, mereu tinerească, fie și în anii cînd îl urmăream în ultimele mărturii prinse de memoria filmului. Își lua rămas bun de la viață exaltîndu-i splendorile, binefacerile, satisfacțiile.

Furtwängler ne ducea pe înălțimi spirituale ametitoare, Rubinstein ne deprindea să descoperim sublimul florilor din jurul nostru, al fiecărui moment trăit din plin, amănuntul cotidian fiind ridicat de el la semnificație de simbol. Avea un cuvînt prietenos pentru fiecare, părea că ar fi dorit să ridice pe toată lumea la nivelul lui. Pianiștii noștri concurenți în 1964 la „Enescu" — între ei Gabriel Amiraș — își aduc bine aminte de îndrumările, aprecierile și încurajările lui. Alții, participanți în anii din urmă la concursul internațional de tineri maeștri ai claviaturii ce poartă numele acestui ilustru premergător — printre ei Dan Atanasiu, de pildă — se află în continuare, implicit, sub înrîurirea artistică a unui muzician al veacului.

Editura Muzicală a publicat acum cîțiva ani un volum de amintiri al lui Artur Rubintein, care a putut șoca pe unii prin concretețea evocării unor aventuri sentimentale. Dar Rubinstein era un „om al naturii". El nu a așteptat pe alții să-l „demitizeze", a făcut-o el însuși. Cel ce cunoștea ca nimeni altul măsura unui *rubato* chopinian (în materia respectivă nu are, fără îndoială, egal, putînd fi luat oricînd ca îndreptar absolut) nu făcea caz de geniul său și părea a spune ca Bach, că oricine a muncit tot atît cît el ar putea ajunge la rezultate de identică valoare. Nu era dintre cei ce doresc să-și ridice arta pe piedestaluri inaccesibile, poate pentru că se simțea destul de puternic spre a se înfățișa tuturor de aproape. Era de o mobilitate și de o lipsă de prejudecăți totală, avid de frumos, doritor să-l „consume" în toate ipostazele lui.

Avea puncte *forte* și altele discutabile ? Bine înțeles. În Chopin, Albeniz, De Falla, miniaturile de virtuozitate sau Debussy și Stravinski (transcripția pentru pian a dansurilor din *Petruşka* se leagă pentru totdeauna de numele lui Rubinstein) era inegalabil. Mozart s-a putut cînta mai pur, Beethoven mai spiritualizat. Dar nici un pianist n-a avut o viziune mai globală și mai universal valabilă asupra întregului repertoriu din trecut și din vremea lui, nimeni nu a mușcat mai cu poftă din fructul rotund al marii arte.

Alfred HOFFMAN

Patru compozitori bulgari, patru lucrări

La îndemîna celui ce și-a luat greaua sarcină de a prezenta aspecte cît mai concludente ale muzicii contemporane din țara de peste Dunăre stau cîteva mijloace : el poate încerca să o facă exhaustiv, în dorința de a nu lăsa nici un amănunt cît de cît semnificativ, să-i scape. Spațiul drastic limitat de care dispune însă îl opresc de la început de la această alegere. El se poate îndrepta atunci spre cealaltă extremă, aceea de a face, în numele cititorului, alegerea unui compozitor sau a unei singure opere, cu siguranță cea mai bună, în ideea sa, și atunci își poate concentra atenția doar asupra ei, ca un fascicol de raze laser, pe tot parcursul prezentării sale. Dar cine poate spune, fără să greșească, care este acea operă sau cine este acel compozitor ? Ar mai exista și posibilitatea de a da „de toate pentru toți" și din toate cîte un pic. Astfel, o informare globală ar putea fi asigurată. Dar o asemenea soluție n-ar interesa pe nimeni fiindcă ar da prea multe pentru unii și prea puține pentru alții, în același timp.

Iată de ce am ales a patra cale, prezentînd doar patru compozitori și patru lucrări, dar alegîndu-i astfel încît să poată fi reprezentativi cu adevărat pentru muzica bulgară de azi. Cel puțin în ideea noastră... Așa dar, patru personalități creatoare care și ca vîrstă, dar mai ales, ca arie de acoperire a fenomenului muzical să poată constitui un „ghid" de cîteva pagini în lumea muzicii din țara cu care Dunărea se unește, spiritual. Sînt compozitori pe care i-am cunoscut bine în cursul călătoriilor mele la Sofia și sînt lucrări pe care le-am ascultat — unele nu doar o singură dată — și care mi-au reținut atenția în mod deosebit.

Simeon Pironkov este unul din cei mai interesanți compozitori bulgari de azi. El este interesant, în primul rînd, pentru că toată muzica sa izvorăște dintr-o necesitate interioară, din acea nevoie de a se exprima pe sine însuși, care dă viață adevărată adevăratei opere de artă și care, din suflet pornită ajunge la suflet pe calea cea mai directă, aceea a emoției pe care o trezește în ascultător cu fiecare sunet. El este interesant și pentru că fiecare sunet poartă pecetea unui travaliu serios, îndelungat, neobosit, dus cu aceeași grijă pentru amănunt ca și pentru marea linie a construcției arhitectonice. Este migala giuvaergiului ce se apleacă asupra filigranului său și, în același timp, gestul pictorului de frescă ce se îndepărtează mereu cu cîțiva pași spre a cuprinde cu vederea ansamblul, marile forme ale lucrării. El mai este interesant — și nu în ultim rînd — pentru că evantaiul preocupărilor sale creatoare este atît de larg desfășurat, de la cîntecul simplu, de la muzica pentru desene animate destinate copiilor, la marea muzică simfonică unde Simeon Pironkov se dovedește, cu fiecare nouă lucrare, a fi un adevărat maestru.

Născut în 1926 la Lom, un oraș de pe malul Dunării, Simeon Pironkov studiază la Conservatorul de Stat din Sofia compoziția cu profesorul Paraschiev Hagiev și dirijatul cu Assen Dimitrov. Devine dirijor și director artistic al Teatrului Național al tineretului și, mai tîrziu, la Studioul de filme de animație. În această perioadă Simeon Pironkov scrie muzică pentru desene animate (dintre care unele au rulat și pe ecranele noastre). În prezent el este conferențiar la Institutul de Teatru și Cinematografie unde, de altfel, lucrează și soția sa. De asemenea, el este vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor din țara vecină și prietenă. Acum cîteva luni i s-a decernat, din partea Universității din Viena, Premiul Herder, ca o recunoaștere a meritelor sale artistice de-a lungul celor aproape 60 de ani de viață. Simeon Pironkov este autorul a numeroase lucrări simfonice și camerale dintre care citățm : *Adevărata apologie a lui Socrate* pentru bas, percuție și coarde pe un text de Kostas Varnalis, *Muzică de balet în memoria lui Stravinski*, multe cîntece și coruri, oratoriul *Viața și suferințele sărmanului Sofronie*, pentru cor, orchestră și recitator, scris cu ocazia sărbătoririi a 1300 de ani de la întemeierea Statului bulgar, două opere și anume *Omul bun din Seciuan* și *Pasărea pestriță* precum și un recent *Concert pentru violoncel și orchestră*.

În alegerea de care vorbeam mai sus mă voi opri la una din lucrările cele mai cunoscute ale lui Simeon Pironkov intitulată sugestiv *Muzică de noapte*. Este o muzică de culori stranii, în continuă schimbare, caleidoscopică parcă, evocînd cu adevărat noaptea cu tresăririle ei, cu spaimele ei de-o clipă, cu visurile ei frumoase sau cu coșmarurile ei îngrozitoare. Noaptea, cu liniștea pe care numai ea e în stare să o coboare în sufletul omului și în viața lui de toate zilele, dar și cu fantasmele ei. Reveria, visul frumos și întraripat alternează aici continuu cu zbuciumul și cu agresiunea visului urît, imense suprafețe de lumină irizată și neverosimilă sînt minate continuu de apăsătoarea domnie a întunericului pentru ca, peste o clipă, să se facă iar lumină dar altfel decît înainte. Totul este mereu altfel, în această baie de culori ale sunetului. Lucrarea se termină parcă fără a se încheia, pierzîndu-se undeva, la orizont, așa cum noaptea se destramă la ivirea zorilor.

* * *

Marin Goleminov, face parte din vechea generație de compozitori care și-au desăvîrșit studiile și au apărut pe firmamentul muzicii bulgare în perioada interbelică. Născut în 1908 într-un orășel din sudul țării sale, la Küstendil, Marin Goleminov studiază mai întîi la Academia de muzică din Sofia cu Andrei Stoianov și Dobri Hristov, pe temele acestuia din urmă compunînd, mai tîrziu, ca omagiu, *Variațiile* sale simfonice. După absolvirea acesteia, se înscrie la Paris la Schola Cantorum unde studiază cu Vincent d'Indy compoziția și dirijatul cu Marcel Labé și la Școala normală de muzică unde frecventează cursurile lui Paul Ducas. Dornic să aprofundeze, în continuare, arta sunetelor, dar și pentru a-și completa educația cu școala muzicală germană, pleacă de la Paris la München unde, în 1938—1939 studiază compoziția cu Joseph Hass și dirijatul cu Hans Knappe. O asemenea cultură de specialitate, grefată pe un talent autentic înăscut, nu întîrzie să-și arate roadele. Ca pedagog, la rîndul său, el predă între 1938—1943 orchestrația, dirijatul de orchestră și compoziția la Conservatorul de Stat din Sofia, căruia i-a fost, de altfel, și rector între 1954—1956. El a fost multă vreme director al Operei din Sofia, instituție pe care a condus-o cu har și competență. El este autorul a numeroase studii de muzicologie și teorie muzicală din care citățm lucrarea didactică intitulată *Probleme de orchestrație* sau pe aceea ce poartă titlul *În spatele culiselor procesului de creație*. În 1976 el avea să fie primul compozitor bulgar căreia i se decerna, la Viena, Premiul Herder, premiu ce urma să-i revină, mai tîrziu cu 9 ani și colegului său mai tînăr Simeon Pironkov, așa cum am mai spus. De nenumărate ori membru al juriilor internaționale ale marilor concursuri, Marin Goleminov se bucură, în calitate de compozitor, de o largă audiență atît în țara sa cît și peste hotare. În decursul anilor i s-au decernat cele mai înalte distincții, în afara Premiului Herder mai sus pomenit ; el poartă titlul de Erou al Muncii Socialiste (1978) și pe acela de Artist al poporului (1965) ; el este laureat al Premiului „Gheorghi Dimitrov" (1964) iar opusurile sale au fost adesea distinse cu premii naționale și internaționale. Marin Goleminov a dat la iveală, în decursul anilor, un

mare număr de lucrări în mai toate genurile muzicale. Fără îndoială, cea mai cunoscută, apreciată și montată pe aproape toate scenele lirice ale țării sale și în străinătate rămîne baletul *Nestinarka* apărut cu 40 de ani în urmă. Este o temă importantă și mult vehiculată a folclorului bulgar ce s-ar putea traduce prin „umblatul pe jăratec". Opera epico-istorică *Ivailo* este urmată, în anii 1970, de alte două lucrări destinate scenei lirice : *Zahari, pictorul de icoane* și *Fiica țarului Caloian* precum și de oratoriul *Titanul*, glorificînd pe marele fiu al Bulgariei socialiste Gheorghi Dimitrov. Șapte cvartete de coarde, un *Concert pentru cvartet de coarde și orchestră de coarde*, cîntat în peste 10 țări străine pînă acum, un *Concert pentru vioară și orchestră*, o primă simfonie dedicată copiilor, simfoniile a II-a și a III-a și lucrarea *Pentru pacea lumii*, completează lista operelor principale ale lui Marin Goleminov, listă mult mai lungă în realitate. Simfonia a IV-a, o lucrare mai nouă a compozitorului, pe care am ascultat-o recent, este scrisă exclusiv pentru orchestra de coarde și este alcătuită din trei părți distincte și anume : *Vigoroso, Lento* și *Allegro assai*. Ascultătorul acestui opus ar fi poate, tentat, aflînd din cele de mai sus despre formația academică și de atît de solid clasică a aproape octogenarului compozitor, să se aștepte a auzi un discurs muzical pe măsură, croit după tiparele clasice și strîns în chingile unor reguli academice stricte. Ei bine, surpriza nu-i va fi mică în acest caz, recepționînd o muzică vie, exuberantă, plină de veselie și de vervă clocotitoare în prima parte a lucrării, ce contrastează puternic cu accentele dramatice, cu tragismul ce-și pune amprenta pe partea lentă, pentru ca în final să ne regăsim în plină desfășurare motorică, să ne reașternem la drum cu ritmurile populare atît de asemănătoare folclorului nostru, într-o desfășurare dinamică plină de avînt și exuberanță. Nu e nimic surprinzător în asta, pentru că Marin Goleminov a rămas, pînă la vîrsta sa înaintată, un tînăr plin de viață, cu un spirit viu și scînteietor, cu privirea sa iscoditoare și pătrunzătoare, gata oricînd să-ți spună o povestioară sau să-ți împărtășească din tezaurul experienței sale de-o viață. Cu o silueta zveltă și de o vioiciune de invidiat pentru toți cei ce-l cunosc, Marin Goleminov, omul, a rămas ca și muzica sa, veșnic tînăr. Doar părul său complet alb, mai încearcă, timid, să depună mărturie despre cele opt decenii de viață. dar și părul său alb se vede în muzica sa prin echilibrul construcției, prin cîntarul cu care-și dozează efectul scontat și cu care-și realizează economia mijloacelor sale de expresie.

*
* *

Vorbeam mai înainte despre activitatea de profesor de compoziție a lui Marin Goleminov. Iată acum pe unul din cei mai străluciți elevi ai săi, Gheorghi Mincev. Născut în 1939 la Sofia, Gheorghi Mincev studiază compoziția la Conservatorul din capitala țării sale cu Marin Goleminov, Conservator pe care-l absolvă în 1964. Se specializează, în următorii doi ani, cu bine cunoscutul compozitor sovietic Rodion Scedrin la Moscova, după care obține, în 1972, o bursă UNESCO grație căreia își continuă studiile în Statele Unite ale Americii, Marea Britanie și Franța. Acum el este redactor șef al emisiunilor muzicale la Radiodifuziunea bulgară și vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor din această țară. El este distins cu titlul de Artist emerit al Republicii Populare Bulgaria. Gheorghi Mincev și-a pus semnătura, pînă acum, pe un număr mare de lucrări camerale și simfonice dintre care amintim un *Trio cu pian*, un *Quintet cu pian*, lucrarea pentru pian *Sonograme*, un ciclu de *Lieduri pentru soprană și pian* intitulat *Fresce*, un alt ciclu de piese pentru soprană și orchestră de coarde pe versuri de Rumen Scorcev, un *Concert* pentru trompetă și orchestră, o *Simfonietă*, *Muzică pentru trei grupuri orchestrale*, *Intermezzo* și *Aquarele* pentru orchestră de cameră, un oratoriu intitulat *Vechi cronici bulgare*. *Trei poeme pentru mezzosoprană și orchestră*. *Muzică de concert pentru orchestră simfonică* a fost compusă în 1976 la cererea Orchestrei simfonice a Radiodifuziurii din Praga cu ocazia sărbătoririi unei jumătăți de veac de existență a susnumitului ansamblu și a obținut, un an mai tîrziu, premiul I al Uniunii Compozitorilor bulgari. În sfîrșit, lucrarea pe care am ascultat-o în primăvara anului 1985, *Concertul pentru pian și orchestră*, este scrisă în 1978 și a obținut, un an mai tîrziu, ca și muzica de concert, Premiul I al Uniunii compozitorilor bulgari. În același an a fost selecționată de Asociația Internațională a criticilor muzicali iar în 1981 a obținut locul doi la „Tribuna Internațională a compozitorilor" de la Paris. Anul trecut, Gheorghi Mincev a fost distins pentru același *Concert pentru pian* și orchestră cu Premiul „Gheorghi Dimitrov", cea mai mare distincție acordată în țara prietenă de peste Dunăre. Atîtea premii și distincții într-un timp relativ scurt, obținute cu una și aceeași lucrare nu pot veni decît pentru o capodoperă a genului. Într-adevăr, *Concertul* acesta *este* o capodoperă a genului. Și asta explică, de pildă, marele succes de sală pe care l-a obținut cînd s-a cîntat în cadrul „Zilelor muzicii contemporane" din țările Balcanice, manifestare de amploare organizată la Sofia.

Concertul se compune din trei mișcări ce se execută fără întrerupere și anume : *Ad libitum* și *Presto* ca primă parte, *Adagio* — partea a doua și *Presto possibile* ca mișcare finală. El începe simplu, cu o singură notă repetată de pianul solist. Nota aceasta repetată devine celulă generatoare a unei creșteri agogice impresionante ce pune, de la început la grea încercare forțele solistului pentru ca, în secvența imediat următoare, un sistem de reverberație și de ecou să ne ducă în cu totul altă lume decît cea la care ne așteptam. Aici intervine orchestra, cu toată panoplia de contraste de care dispune scriitura modernă, pentru ca, în dialog cu pianul și într-o mișcare extrem de rapidă să atingă un punct culminant de la înălțimea căruia ne este, parcă, mai ușor să coborîm încet, încet, spre sfîrșitul primei părți ce se pierde undeva, în infinit. În această atmosferă începe, în continuare, partea a doua, folosind aceeași notă repetată de la început și, pe alocuri, același sistem electronic de reverberație și ecou, dar totul, absolut totul pus, de data aceasta, sub semnul unei tensiuni surde și subterane care întinde pînă aproape de rupere coarda sensibilității noastre. Aici compozitorul introduce, spre surprinderea generală, un episod ciudat și anume, un nou instrument solist. Este momentul „cheie" al concertului, cînd un clavecin destinat a fi cîntat de către dirijor, începe a dialoga cu pianul, imitîndu-l uneori, devansîndu-l alteori, constituindu-se într-un fel de „alter ego" al solistului, o specie ciudată de oglindă deformantă în care acesta se reflectă. Schimbul de replici, întocmai ca într-o piesă de teatru, se întețește și conduce la o reluare fragmentată, întretăiată de explozii ale orchestrei, a goanei nebune din prima parte, goană cu care începe finalul lucrării și care crește, crește mereu pînă se sparge, parcă, în țăndări lovindu-se de un zid nevăzut. Pe ecoul îndepărtat al acestui moment, murmurat încetișor, renunțînd subit la bătălia atît de crunt angajată cu o clipă mai devreme sau cîștigînd-o, poate, se încheie muzica aceasta, după ce ne-a purtat pe aripile ei prin atîtea și atîtea lumi, ca într-un basm. Sînt, pentru noi, cei ce ne-am legănat copilăria cu Petre Ispirescu, peripețiile lui Făt Frumos pornit să-și scape ursita din ghiarele zmeului. E o muzică ce se ascultă, „cu sufletul la gură"...

*
* *

Ultimul din cei patru compozitori pe care i-am ales pentru prezentarea noastră este chiar președintele Uniunii compozitorilor bulgari, Alexandr Raicev. Născut în 1928, tot la Lom, ca și Simeon Pironkov, A-

lexandr Raicev absolvă mai întîi clasa de compoziție a lui Pancio Vladigherov în 1947 și pleacă apoi pentru specializare la Academia de muzică „Franz Liszt" din Budapesta, unde studiază cu Zoltan Kodály și cu Ianos Viski între 1949—1950, iar dirijatul cu Ianos Ferenczik. El este acum profesor de armonie și compoziție la Conservatorul de Stat din Sofia și, cum spuneam, președintele Uniunii compozitorilor, din 1980. De asemenea, el este deputat în Marea Adunare Națională, Erou al Muncii Socialiste, Artist al poporului, de două ori laureat al Premiului „Gheorghi Dimitrov" și laureat al Premiului Național pentru pace pe care l-a obținut cu oratoriul său *Prietenia*. El este autorul unui număr impresionant de lucrări în mai toate genurile muzicale principale. Operele *Podul, Alarma, Hanul Asparuh,* opera radiofonică *Prezența noastră,* baletele *Cîntec haiducesc* și *Izvorul Belonogăi,* operete pentru copii, cinci simfonii, opt oratorii și cantate, *Concertul pentru pian, Concertul pentru orchestră,* un mare număr de uverturi și piese simfonice, sonate, piese instrumentale, peste 700 de cîntece corale și pentru copii, muzică pentru filme și pentru piese de teatru, iată o succintă și incompletă enumerare a lor.

Simfonia a III-a este subintitulată *„Elanuri"* și se compune din patru părți ce se cîntă fără întrerupere: *Allegro, Meno Mosso, Allegro molto,* și *Allegro.* Ea debutează cu o mișcare ce sugerează marșul, un marș impetuos ce cîștigă pas cu pas noi tărîmuri, dezlănțuirea unor energii în mers. Marșul acesta trece pe lîngă noi, se pierde undeva în depărtare pentru a face loc unei secțiuni lirice, cu fraze largi arcuite la viori, o melopee caldă și generoasă care, puțin cîte puțin, capătă forță și ritm, crește pînă la un punct pentru a reveni, în încheierea acestei secunde părți la atmosfera calmă dinainte. Partea treia, Allegro molto, este din nou dinamică, cu ritmuri pulsatorii și cu un pronunțat caracter de toccată ce ne readuce în memorie mersul sigur și apăsat de la început. Caracterul de marș este, de-a lungul acestei părți ca și la început și ca și în ultima mișcare, subliniat puternic de percuția specifică acestui gen muzical, tobele, timpanele, ce execută obstinat formule ritmice cadențate. Ritmul acesta avîntat și puternic ce crește și stăpînește întreaga construcție sonoră devine obsedant și cuceritor. El ne poartă pînă spre ultima secvență a simfoniei cînd, în sfîrșit, atmosfera se relaxează și calmul se așterne peste ultimele acorduri.

*

Iată, așadar, doar patru exemple, alese doar conform cunoștințelor mele și, în bună parte, la întîmplare. Viața muzicală bulgară este însă mult mai bogată și mai efervescentă în realitate, decît o poate zugrăvi o rapidă creionare precum cea prezentă. Semnatarul acestor rînduri se va bucura însă dacă, prin ele, va fi reușit să trezească în cititor interesul pentru muzica și realizările culturale ale poporului vecin și prieten.

Dumitru CAPOIANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

CARMEN PETRA-BASACOPOL

PORTRAIT

Viorel CREȚU

„Parmi les personnalités qui se détachent distinctement dans le paysage contemporain de la musique roumaine, Carmen Petra-Basacopol occupe une place de choix. S'affirmant dès ses premières œuvres, son talent acquiert progressivement une facture propre en suivant un chemin d'un impressionnant esprit de suite. C'est ainsi que durant ses trente années d'activité compositionnelle, attestée par un considérable nombre d'opus marquant son évolution, Carmen Petra-Basacopol s'impose par la solidité de la pensée conceptuelle et l'adéquation entre la forme et l'expression réalisée avec originalité. L'intérêt que lui suscita en son temps la connaissance de la création populaire ne se manifeste pas — comme chez d'autres confrères de sa génération — par l'élaboration d'un langage agrémenté de pittoresque folklorique. Tout en se maintenant toujours attachée au mélos de son peuple, elle évite les chemins battus et les solutions faciles, préférant se diriger vers des expériences répondant à ses recherches anxieuses. C'est d'elles qu'a pris naissance cet univers modal qui la caractérise pour autant par la pensée mélodique, que par les paramètres de l'ensemble sonore. Elle y joint une structuration extrêmement intéressante de la pensée rythmique — d'où perce plus souvent la facture lyrique et dramatique du compositeur que la jubilation — ainsi qu'une vigoureuse et attrayante imagination du coloris. Dans ce sens, la suite des œuvres de Carmen Petra-Basacopol réserve nombre de surprises dans l'ordre des timbres. Non seulement quant aux alliances instrumentales — bien qu'il faille également les consigner — mais surtout quant à la manière dont elle sollicite les instruments. Il est évident que la lecture des classiques lui a été profitable, plutôt comme suggestions que pour l'engager sur une voie épigonique. Leur ajoutant le folklore et une imagination toujours à la recherche de l'authenticité du message, on arrive à s'expliquer ce charme discret mais prégnant des nombreuses partitions qui portent sa signature".

Cette longue citation, empruntée à la présentation de Carmen Petra-Basacopol, faite par Grigore Constantinescu pour le disque du poème chorégraphique *Mioriţa*, nous a semblé convenir le mieux comme début d'un médaillon se proposant d'être, autant que possible, un matériel synthétique sur l'œuvre de l'étudiante de Mihail Jora (composition, contrepoint), de Theodor Rogalski (orchestration) et de Paul Constantinescu (harmonie), devenue par la suite l'auteur d'une création ample, variée, représentative d'une certaine orientation de la pensée compositionnelle roumaine. Cela fait, nous nous arrêterons ci — après, tour à tour, sur les principaux genres musicaux

abordés, dans l'ordre chronologique de son évolution et nous insisterons sur ses traits de style dominants. Il faut cependant mentionner d'emblée que l'on se trouve, avec Carmen Petra-Basacopol, devant une création unitaire dont les phases évolutives ne se laissent que difficilement délimiter. Certaines constantes de ses investigations (pour ainsi dire) se dessinent dès ses premiers opus plus importants, pour se modifier progressivement avec le temps mais sans jamais tout à fait perdre leurs dimensions initiales. De la sorte, les traits de son style s'affirment fermement dès le commencement mais leur revêtement concret, dans la matière musicale proprement dite, subira un processus de transformation continuel. Aussi, cette „diversité dans l'unité" nous permettra-t-elle de relever, dans un tout cohérent, des éléments de spécificité nationale, de programmatisme, de modalisme etc., etc., immanquablement présents dans une création comptant de très nombreuses œuvres dont certaines d'une réelle importance pour la composition roumaine actuelle. Pourtant, de la multitude des titres, certains seront forcément omis de notre présentation synthétique à cause du manque d'espace suffisant, ce qui signifie que nombre de pages intéressantes resteront malheureusement non discutées. Nous espérons toutefois que les généralisations qui résulteront de notre analyse réussiront à créer une image adéquate de la personnalité musicale de Carmen Petra-Basacopol.

Abordant sa création de chambre et vocale-instrumentale par ses *Six préludes pour harpe* op 14 no. 2 (1960), c'est en somme attaquer son portrait par le côté le plus cher à l'auteur, soit son œuvre pour harpe, un chapitre compositionnel aux mérites particulièrement remarquables, illustré par une grande diversité de titres et de genres. On y distingue d'une part le caractère bien individualisé de chaque prélude grâce aux problèmes techniques posés à l'instrumentiste et, d'autre part, le goût constant de la petite forme symétrique, dûment élaborée autour d'un noyau mélodique dominant. C'est, à notre avis, une réplique féconde donnée à la longue tradition des petites pièces chargées de possibilités expressives mais tout autant virtuoses et, en même temps, la preuve de l'option fidèle de la compositrice pour le mélodisme. Il convient d'en mentionner quelques titres : *Rondo pour piano* op. 2 (1949), la *Suite pour flûte et piano* op. 3 (1950) la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 4 (1952), *24 Images pittoresques pour piano* op. 7 (1956—1959), *Trois esquisses pour hautbois et piano* op. 8 no. 2 (1957), le *Trio pour violon, violoncelle et piano* op. 11 (1959), la *Sonate pastorale pour harpe* op. 14 no. 1 (1960), enfin ses *Impressions du „Musée du Village"* op. 15 (1960) dont nous rappelerons quelques pièces à programme : *„Balaurii de pe poarta mare"* („Les dragons de sur la grande porte") — Banat ; *„Bordeiul"* („La chaumière mi-souterraine") — Olténie ; *„Turla-săgeată"* („Le clocher-flèche") — Maramureș ; *„Vatra din Cîmpul lui Neag"* („Le foyer de Cîmpul lui Neag") — Oaș ; *„Jocul flăcărilor"* („Jeu de flammes") — Transylvanie ; *„Fîntîna"* („Le puits") — Munténie ; *„Masca din Nereju"* („Le masque de Nereju") — Vrancea ; (on retrouve ainsi les zones ethnographiques et les provinces historiques du pays d'où proviennent les pièces exposées dans le „Musée du Village" à Bucarest, qui par la beauté expressive de l'art paysan qu'elles représentent en propre, ont inspiré à l'auteur ces „images musicales" suggestives.) L'énumération se poursuit avec *Images marocaines pour piano* op. 38 (1973), le *Quatuor pour flûte, violon, violoncelle et piano „Craiul munților"* („Le prince des montagnes") op. 43 (1978), dédié à ce „prince" de la révolution transylvaine de 1848 que fut Avram Iancu, les *Variations sur un thème macédo-roumain pour harpe et violoncelle* op. 44 (1979).

La *Sonate pour flûte et harpe* op. 17 (1961) — distinguée d'un prix au concours international de composition de Mannheim — se place sur la même ligne de recherches, mais adopte la grande forme en trois mouvements (Allegro appassionato, Andante espressivo, Allegro vivo), sans renoncer au chromatisme, bien au contraire elle témoigne d'un si vif et sensible coloris „qu'elle vous fait envie de connaître autant que possible de la création du compositeur" (Hildegard Weber, dans le „Neue Zeitschrift für Musik", nov./1961). Chaque instrument y apporte sa contribution spécifique de sorte que, tout normalement, la harpe assume avec prédominance le rôle d'instrument d'accompagnement, sens s'effacer toutefois dans une partition secondaire : les renversements hiérarchiques y sont fréquents, à l'instar d'une tradition vigoureuse quant à l'écriture de formes amples pour deux instruments à timbre différent. Au sujet de la forme il faut dire qu'en dépit de l'adoption très évidente du *leit-motiv* comme principe générateur (chose d'ailleurs naturelle), les symétries et les „ultrajustifications" de l'architecture cèdent devant les élans d'un sens du coloris, d'une fantaisie des développements thématiques qui se déploient sans entraves dans un cadre relativement fixe. En dernière instance, la sonate en tant que forme n'est qu'un moule conventionnel pour y couler une substance musicale dont la qualité — argument principal — soutient la valeur esthétique de la composition. Ce sont là des principes que l'on retrouvera présents au cours de cette étude. Le *Divertissement pour harpe, quintette à vents, contrebasse et xilophone* op. 30 (1969) — Ostinato, Elegia, Improvisazione — confirme à nouveau le penchant de l'auteur vers des associations de timbres inédites. Mais, dans cette œuvre à „densité" instrumentale accrue, on distingue tout de même de façon empirique deux solutions : la première serait celle d'insister successivement, à tour de rôle, sur chaque timbre ou groupes de timbres exposés pour ainsi dire „à découvert" à travers des passages quasi-solistiques ; la seconde semble être l'exploitation „compacte" des timbres, avec tout ce que cela implique parfois dans la direction des amalgames de sonorités. Le compositeur paraît se placer sur une voie de milieu : nombreux sont les moments où la texture instrumentale est raréfiée, le jeu des timbres restant pleinement audible ; ailleurs, se trouvent des instruments (xilophone, harpe) dont la sonorité ne peut que difficilement être couverte ; ailleurs encore, des passages compacts, denses, où les timbres subissent néanmoins un traitement unitaire fondé sur des conventions propres à l'architecture d'une forme structurée quasi-librement (par exemple dans l'Ostinato, il est manifeste que ce que la compositrice désire faire entendre tel un arrière-plan répétitif — au propre sens du terme —, en accumulant la tension par le redoublement, n'est que beaucoup moins, ou guère affecté par les groupements de timbres ; c'est-à-dire qu'au-dessus d'un „modèle ostinato", les transformations de timbres s'enregistrent comme des modifications secondaires face à l'importance accordée à la stratégie compositionnelle adoptée).

C'est dans ce même premier chapitre de l'œuvre de Carmen Petra-Basacopol que nous renfermons aussi sa musique vocale-instrumentale, vaste et diverse, mais de nouveau rigoureusement „triée" ; ils sont nombreux cependant les titres importants qui exigent d'être mentionnés : *Sept lieder pour soprano et piano* sur des vers de George Coșbuc op. 8 no. 1 (1957) ; *Trois lieder pour mezzo et piano* op. 9 no. 1 (1958) vers : Zaharia Stancu ; *Trois lieder pour soprano et piano* sur des vers d'Eminescu op. 9 no. 2 (1958) ; *„Anotimpurile"* („Les Saisons"), *lieder pour soprano et piano,* sur des vers de Nina Cassian, op. 12 no. 2 (1959) ; *Cinq lieder pour soprano et piano*

op. 8 no. 1 (1961) vers : Tudor Arghezi ; *Cinq lieder pour tenor et harpe* sur des vers de Mariana Dumitrescu op. 22 no. 2 (1971) ; *„Nostalgii"* („Nostalgies"), *trois lieder pour baryton et cor anglais* sur des vers de Lucian Blaga, op. 23 no. 1 (1964) ; *„Flori de mucigai"* (*„Fleurs de moisissure"*) *pour baryton et piano* sur des vers de Tudor Arghezi, op. 23 no. 2 (1964) ; *„Greierele"* (La cigale) *pour basse et piano,* vers : Tudor Arghezi, op. 23 no. 3 (1964) ; *„Ofrande"* („Offrandes") *pour soprano et piano,* vers : Mariana Dumitrescu, op. 29 (1968) ; *Diptyque pour hautbois, clarinette, harpe et soprano* op. 31 no. 2 (1969) ; *„Cîntece haiduceşti de dor"* („Chansons d'amour" vers populaires) *pour baryton et piano* op. 31 no. 2 (1969) ; *„Acuarele argheziene"* („Aquarelles arghésiennes" — vers du poète T. Arghezi) *pour soprano et piano* op. 41 no. 2 (1977) ; *Poèmes marocains pour mezzo et quatuor à bois,* sur des vers de Robert Boissy, op. 42 (1978).

Un exemple édifiant en ce qui concerne le traitement de la voix nous est donné par le poème *„Printemps" pour soprano, clarinette et piano,* sur des vers de la poétesse Mariana Dumitrescu (op. 31 no. 1, 1969). La voix subit un traitement varié (depuis le quasi-recitativo aux dessins expressionnistes de grande tension), alors que les instruments se voient attribuer un rôle notable dans l'économie de l'ouvrage. La forme en arc offre des moments culminants aux dessins divers, réalisés tout autant par l'épaississement de l'écriture vocale-instrumentale que par des épisodes de voix solo dans un style expressionniste ne manquant pas d'éléments d'originalité. *Pro pace, cycle de trois lieder pour soprano, flûte et piano* sur des vers de Eugen Jebeleanu op. 34 (1971) — prix de l'Union des Compositeurs — pose à l'analyste les mêmes problèmes, dans les grandes lignes du moins. Les titres des poèmes („Rendez-vous avec Hirochima", „Chœur des enfants tués", „Les voix des oiseaux de Hirochima") parlent d'entrée de jeu de l'aspect éthique de l'œuvre littéraire qui fonde et renforce le rôle du musicien conscient de l'attitude requise devant les dangers de déshumanisation, son impérieux devoir de les combattre par ses moyens spécifiques, soit sa musique. Carmen Petra-Basacopol conçoit cet intéressant ouvrage comme un „paysage" musical, le support du programme étant mis en valeur explicitement ; l'accent rhétorique se détache ainsi de la présentation toute „nue" d'une tragédie de l'humanité. Cependant, cette tragédie — si objectivement que la compositrice se propose de la dépeindre — perce indirectement de certains accents expressifs aigus, subjectifs, conçus (et perçus à l'audition) comme l'expression de sa propre sensibilité devant l'inhumaine injustice. Les contrastes entre les moments de maîtrise et ceux de sensibilité aiguë font la valeur de cette composition inspirée.

Revenant à la création instrumentale, nous insisterons sur les *Improvisations pour flûte solo* op. 37 (1973), une pièce démontrant à nouveau la capacité de l'auteur quant aux moyens les plus propres pour exploiter de façon créatrice les possibilités instrumentales. Quelques moments de la deuxième et troisième improvisation peuvent constituer d'excellents exemples d'écriture moderne et adéquate pour flûte. Ensuite, signalons — comme auparavant dans le cas des préludes, lieder et autres pièces brèves — la recherche systématique de composer des formes de petite dimension dont ne manquent pas toutefois les aspects difficultueux, sans choir nullement dans l'exhibitionnisme stérile. Le *Trio pour flûte, clarinette et basson* op. 39 (1974) est en quelque sorte différent des compositions déjà présentées. L'écriture en est plus compacte, elle s'adapte naturellement au caractère spécifique de la formation instrumentale choisie ; les éléments expressifs, analogues avec ceux déjà plusieurs fois décrits ici, y sont plus rares, mais compensés par une remarquable concision de l'expression, alors que les reliefs unitaires du point de vue thématique et les dessins rythmiques prégnants constituent le contrepoids — sur un autre plan — du goût de l'auteur pour la variété des configurations de la matière sonore, trait de style dominant chez Carmen Petra-Basacopol. *„Tablouri dacice"* („Tableaux daciques"), *trio pour flûte de Pan, vibraphone et violoncelle* op. 46 (1980) relève précisément de ce caractère stylistique, alors que *Images du Musée du Village* et *Impressions marocaines,* ou certaines autres de ses compositions témoignent avec évidence de sa prédilection pour le pittoresque, l'exotique.

Les titres indiquent le principe ordonnateur d'un programme accentué, à l'intérieur duquel on constate deux composantes : l'une est descriptive, de facture impressionniste, sans base narrative (c'est le cas de la plupart des petites pièces, le plus souvent insérées dans des suites instrumentales et vocales-instrumentales où chacune, intitulée séparément, dévoile à la première lecture le „prétexte" qui l'a fait naître) ; l'autre est tout au contraire narrative comme nous le verrons avec la création chorégraphique. Les deux composantes sont toutefois apparentées par la présence d'un coloris de grande vivacité, déjà relevé ici maintes fois. L'auteur ne puise pas ses „prétextes" à la source d'un quotidien banal : tout ce qu'elle propose à l'auditeur a, soit, un régime d'exception face à une existence routinière (voir dans ce sens les titres de *Pro pace),* soit, un potentiel esthétique issu de la „réinterprétation" subjective d'une réalité objective (par exemple les „images" du „Musée du Village" acquièrent le caractère d'unicité à la suite du fait qu'elles résultent d'un „filtrage" personnel des impressions reçues, filtrage concrétisé par la page de musique devenue ainsi une réplique créatrice). Un second chaînon de parenté entre les deux composantes ci-dessus mentionnées consiste dans l'attribution d'un statut autonome même aux pièces qui forment de vastes ouvrages narratifs ; ainsi, *Tableaux daciques* renferme une série de titres dévoilant à première vue cette note d'autonomie accordée à chacune des pièces : „Le vase gravé «Decebalus per Scorillo»", „Le heaume d'or", „Le sanctuaire de Sarmiségéthoussa", „La stèle funéraire", „La tour de la forteresse de Căpîlna" etc. Insistant sur la permanence du coloris et de la variété rendus à l'aide de procédés divers — dont en tout premier lieu le coloris des timbres — et, d'autre part, sur l'évidente prédilection pour les formes du type prélude ou lied (comme on les retrouve même dans *Tableaux daciques),* nous pouvons dès maintenant cerner une première mais substantielle conclusion quant au style d'une création qui s'avère particulièrement unitaire dans cette double perspective.

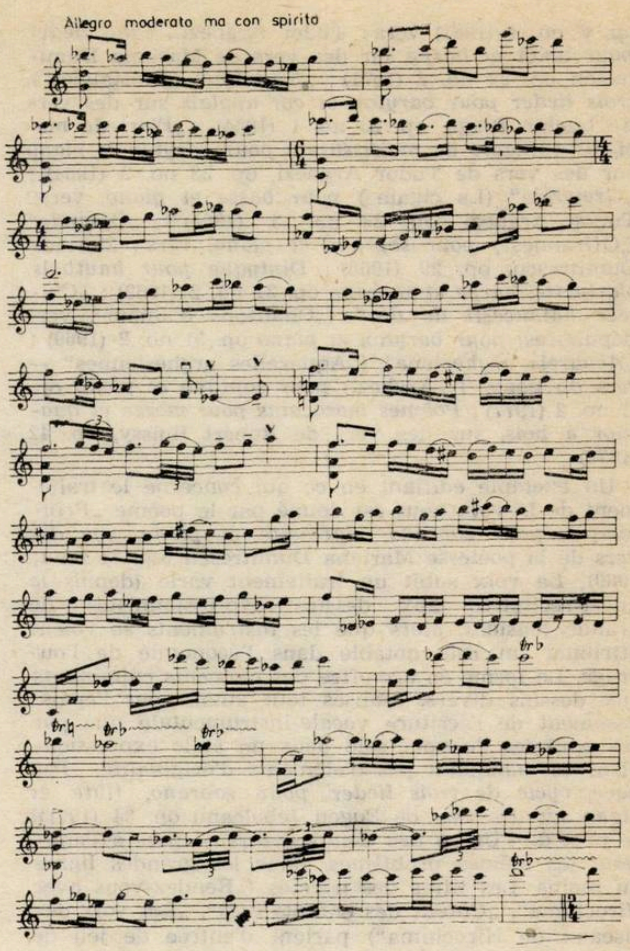
Un changement de perspective est saisissable dans le cycle de lieder *Cîntecele vieţii* („Chansons de la vie") sur des vers de Nichita Stănescu, 1984, l'une de ses plus récentes œuvres de chambre. Elle opte pour une partie vocale simple et sans melismes, avec nombre d'insistances *recto tono,* à laquelle le piano donne un contrepoids modéré, ne dépassant pas excessivement son rôle d'accompagnement harmonique notamment. Le fait est que l'on peut parler maintenant d'un second aspect, complémentaire, du style de Carmen Petra-Basacopol : l'économie des moyens expressifs (déjà relevée dans le *Trio pour bois* ou le *Divertissement* etc.). Mais, en réalité, premier et deuxième aspects généralisateurs ne se contredisent nullement car, si dans *Pro pace* par exemple, nous signalions *l'objectivité* comme modalité d'expression — tout en constatant le considérable nombre de séquences d'un expressionnisme dûment configuré —, il n'est pas moins vrai que cette *objectivité* s'accorde par-

faitement avec *l'économie de moyens* puisqu'elle constitue en elle-même un type particulier de coloris musical issu des possibilités chromatiques de la matière musicale envisagée dans sa phénoménalité (celle-ci n'a pas besoin d'épaississements et ni d'accentuations de coloris !). Quoiqu'il en soit, le principe de l'économie des moyens se constitue en réplique artistique apte à dépeindre suggestivement la diversité de l'existence réelle en utilisant ce qu'elle a de plus coloré, de plus prégnant, de plus expressif en un mot.

Les mêmes traits ressortent du parcours rapide de l'œuvre orchestral ; considérable, cette creation renferme toutfois des titres que l'on ne saurait ne pas mentionner : *„Moartea căprioarei"* („Mort d'une biche"), *ballade pour orchestre, clarinette, piano, percussion et baryton solo*, vers de Nicolae Labiş, op. 27 (1966) ; *„Un cintec despre jertfe mari şi despre lumină"* („Chantant les offrandes suprêmes et la lumière), *cantate pour tenor, choeur de voix d'hommes, narrateur et orchestre*, vers de Mariana Dumitrescu, op. 28, 1967), *„Pulsatio vitae" pour clarinette, harpe, xilophone, cloches, percussion et choeur* op. 33 (1970), la *Symphonie* op. 6 (1959), *Ţara de piatră* („Pays de pierre") op. 13 (1959), *Concerto pour piano et orchestre* op. 19 (1961), *Triptyque symphonique* op. 20 (1962) ou *Concerto pour orchestre à cordes* op. 49 (1981) — ce dernier titre ayant fait naître sous la plume de Gheorghe Firca, dans une plus ancienne préface pour disque, les considérations suivantes :

„Le changement d'accent de la musique de chambre à la musique symphonique, survenu ces dernières années, se réalise toujours par le style et le langage établis dans le premier de ces deux domaines". On peut dire la même chose quant au *Concertino pour violon et orchestre* op. 21 (1963) sans omettre d'ajouter un trait qui nous semble significatif, à savoir le fait d'y trouver des données stylistiques descendant en ligne directe du legs énescien. Sur ce legs énescien, somme toute un legs de la tradition, nous reviendrons tantôt. Pour l'instant, voyons dans la reproduction ci-dessous du premier thème de la première partie de ce *Concertino*... un exemple péremptoire de ce que peut signifier un thème principal pleinement exploité dès l'exposition où, d'ailleurs la compositrice opte délibérément pour les larges surfaces thématiques (ex. no. 1).

Nous venons de parler de tradition. Qu'est-ce donc dans un pareil cas ? Il suffit d'ouvrir le livre écrit par Carmen Petra-Basacopol elle-même, *L'Originalité de la musique roumaine à travers les œuvres de chambre et de scène d'Enesco, Jora et Constantinesco* (Editura muzicală, Bucarest), pour y trouver à la page 183 : *„L'originalité est un critère essentiel de l'œuvre musicale. Elle représente une catégorie déterminante dans la hiérarchie des valeurs artistiques de tous les temps, constituant une aspiration ardente de l'époque contemporaine. Pour comprendre la complexité de cet attribut fondamental de la musique, on doit se référer à l'inédit du contenu expressif en tant que cause réelle de la nouveauté d'une réalisation artistique. Le contenu de la musique savante roumaine est fondé sur une solide base ancestrale issue du chant populaire et du chant religieux byzantin, attestant une révélation vivante des états et sentiments de l'esprit autochtone. Les compositeurs roumains, grâce à leur cohésion spirituelle avec le peuple, grâce à leur force créatrice et à leur génie, ont assimilé les vertus fondamentales de la musique populaire en les greffant sur la structure de la musique savante, chacun selon sa personnalité créatrice"* (le livre dont nous venons d'extraire ce passage représente la thèse de doctorat en musicologie de Carmen Petra-Basacopol, défendue à la Sorbonne en 1976 ; il n'y a pas lieu d'insister sur cet ouvrage remarquable puisqu'il a été substantiellement apprécié dès son apparition et qu'une halte sur ses qualités



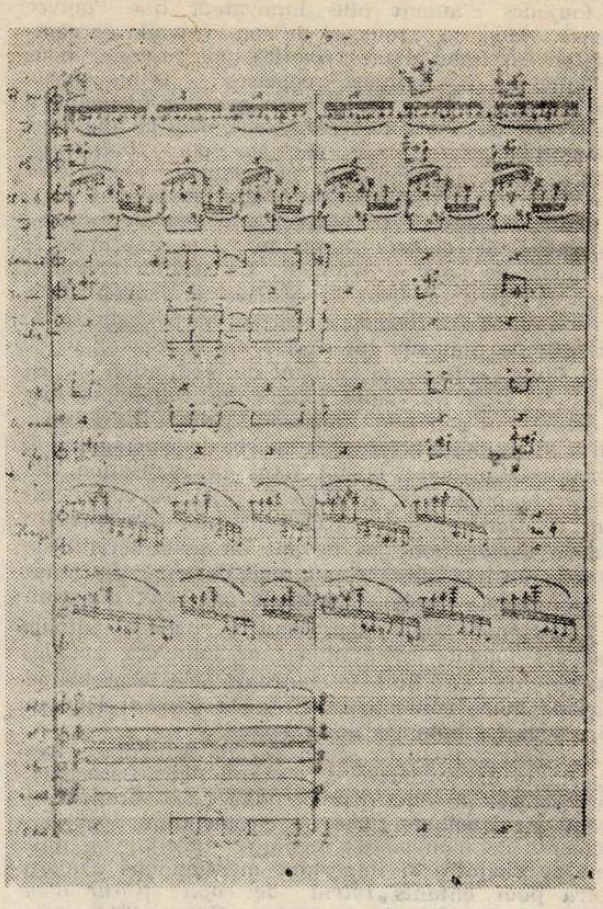
Ex. no. 1

bien connues aux spécialistes ne signifierait qu'une regrettable perte d'espace typographique destiné ici tout particulièrement à l'œuvre *compositionnel* de l'auteur). Il ressort de la citation ci-avant, avec limpidité, que le trait dominant de l'école de composition roumaine contemporaine est de se maintenir dans la tradition en la „greffant sur la structure de la musique savante / actuelle /, *chacun* / le faisant / *selon sa personnalité*", syntagme significatif mettant pleinement en évidence la diversité des orientations stylistiques de la pensée compositionnelle, diversité où la musique de Carmen Petra-Basacopol s'intègre d'une manière spécifique. Disons d'emblée que, du côté de la tradition, l'emprunt des éléments folkloriques se fait sans rigidité, sans stricte observance. On rencontre rarement chez elle des citations ou des passages modaux bien configurés ; le plus souvent l'aspect folklorique tient de l'éthos, de l'atmosphère (et seuls, peut-être, les premiers opus restent plus redevables, par leur nombre surtout, à la source folklorique telle quelle). Il est évident qu'il s'agit d'une *transfiguration* de l'éthos folklorique au sein d'une création où, semble-t-il, la principale qualité est l'entendement (et la capacité) de construire une architecture cohérente, unitaire, autonome. Dans cette remarquable unité de style, des pages chromatiques, librement dodécaphoniques s'inscrivent ci ou là : *Pro pace* en son temps, *„Hommage à la vie", expressions pour baryton et orchestre* op. 24, sur des vers de E. Jebeleanu (1964), également ; cette dernière partition — positivement tributaire, nous voulons dire d'une façon constructive, de certaines orientations dominantes à l'époque de sa composition — témoigne de la densité de la page orchestrale où les prédilections de l'auteur pour le caractère compact de l'appareil orchestral se distinguent clairement. Sans

oublier, encore une fois, la science d'utiliser les instruments de couleur, avec lesquels elle élabore des timbres fluides et une ambiance ayant l'air de descendre du *Vox Maris* énescien (voir p. 32 de la partition publiée aux Editions Musicales). Enfin, on y sent aussi, certain goût marqué pour les intervalles abruptes, dissonnants, anguleux pour ainsi dire. Par ailleurs, et la chose nous apparaît comme particulièrement intéressante, on peut parler d'un système d'intervalles favori, décelable chez Carmen-Basacopol dans l'ensemble de son œuvre : elle semble préférer la *quarte juste* et la *quarte augmentée*, celle-ci correspondant à la première dans les cas de tension aiguë. Cela se voit clairement dans *Miorița* où le „mécanisme" fonctionne sans failles ; nous pensons ne pas exagérer en suggérant qu'il pourrait s'agir d'„influences" dues à l'emploi fréquent de la harpe (en effet, quarte et quinte représentent des intervalles „organiques", confortables, à la harpe) ; mais, sans doute, la relation est valable aussi inversement : la quarte et ses diverses hypostases convenant à l'expression de l'univers intérieur de la compositrice, elle les adopte et les exploite au maximum, tant et si bien qu'on peut parler d'une féconde rencontre entre ses prédilections pour la harpe et l'univers modal propre à sa sensibilité ; mais, de nouveau, sans rigueur. *„Crengile"* („Les branches"), *poème pour orchestre, chœur et éléments de mouvement scénique*, sur des vers de Mariana Dumitrescu, op. 26 (1966) se place dans un monde sonore analogue mais on y signale comme prémonitoires ces „éléments scéniques", préfigurant pourrait-on dire sa future création pour la scène.

Pour le type d'orchestration dont nous parlions auparavant, voici un exemple éloquent (Ex. no. 2) :

Nouvelle halte à présent sur son *Concerto no. 2 pour violon et orchestre* op. 25 (1965), parce qu'il nous permet d'insister quelque peu sur le monde des formes musicales chez notre compositrice. Les titres des parties („Fantaisie", „Ode", „Epilogue") indiquent par eux-mêmes certain „écart" à la règle du jeu, c'est-à-dire à la convention du genre. Après avoir parcouru soigneusement tout ce l'on a dit et écrit sur la forme musicale chez des spécialistes quant à l'interprétation qu'il faille lui donner ; nous-mêmes nous nous rallions à cette interprétation que voici : Carmen Petra-Basacopol saisit parfaitement l'interdépendance serrée qui existe entre l'inspiration (à un programme, ordinairement, où d'habitude les impressions visuelles constituent le domaine favori — voir „Impressions du Musée du Village" et autres pareilles) et la convention qu'imposent la forme, le genre, l'appareil instrumental adoptés. Mais alors, comment s'y prend-elle ? Deux „réponses" existent : 1. elle préfère les architectures assez souples qui, de ce fait même, ne s'„opposent" pas à ses propensions programmatiques ; 2. elle s'impose une prééminence des titres (= des conventions) de „caractère" et, dans ce sens, ce *Concerto no. 2 pour violon et orchestre* en est un exemple idéal. Insistons aussi sur ces „germes" d'improvisation décelables ici dans le premier mouvement, grâce à l'exploitation d'une substance d'intonation réduite, qu'elle structure au niveau de la cellule ou du leit-motiv. Insistons également sur le lyrisme méditatif du second mouvement où la simplicité de la structure orchestrale favorise d'une façon excellente le lyrisme qu'on est en droit de supposer être le point de départ de cette remarquable démarche compositionnelle. Puis, n'oublions pas de relever le Finale avec ses développements en variation. Et comment ne pas nous arrêter aussi sur le *Concertino pour harpe, orchestre à cordes et timbales*, op. 40 (1975), où les titres des parties („Ostinato", „Elégie", „Burlesque") „trahissent" exactement le même penchant ? Il convient même, pour plus de clarté dans ce sens, de reproduire à ce propos les appréciations du musicologue Carmen Petra-Basacopol, il nous semble comprendre et conclure qu'il existe une unanimité, un accord



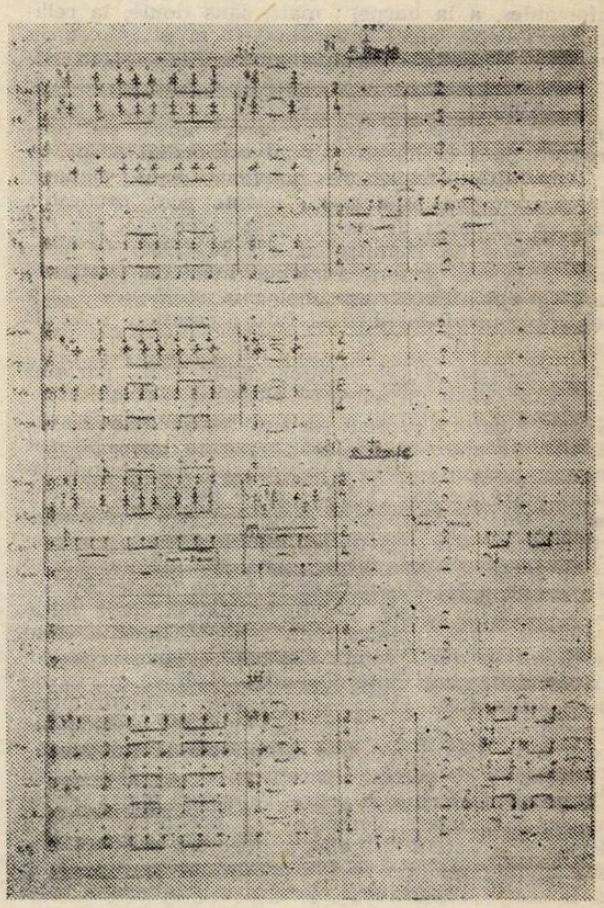
Ex. no. 2

logue Vasile Tomescu : „La compositrice et l'interprète ont mis en relief une sensibilité lyrique dominée par le charme contemplatif et la virtuosité, les deux propres à la harpe, traités avec expressivité et sens du coloris". On y trouve aussi ce que la créatrice désigne par une notion qui semble contradictoire : „l'improvisation rigoureuse" dit-elle ; rigoureuse, probablement, disons-nous, parce qu'elle semble s'attacher également à d'amples surfaces thématiques, du type de celle reproduite dans l'exemple no. 1, ou du type des sections de début du *Concerto pour violoncelle et orchestre*. De pareilles surfaces, prégnantes surtout en ce qui concerne la ligne (les lignes) mélodique(s), combinent deux concepts qui se trouvent au fond dans un antagonisme dialectique : le besoin d'unité — auquel se doivent la cohésion et l'arc symétrique généralement issu du revenir thématique et/ou harmonique — et le besoin de diversité — sur lequel s'appuie, en gros, tout ce que les analystes, la critique musicale et l'auteur même ont compris sous le terme şi généreux d'„improvisation". Voici, par exemple, le début du premier mouvement : après une brève introduction orchestrale „en force", le violoncelle expose une mélodie large où il est possible de déceler a) des noyaux de *motive* et *inframotive* structurables; b) des distributions régulières dans l'esprit d'une „quadrature" ingénieuse et élargie de la phrase ; c) des retours de l'incipit du thème, retours dont on peut dire qu'ils sont construits grosso modo avec une matière déjà exposée mais parcimonieusement distribuée et où il est assez difficile de saisir le rouage technique ; tout au moins la restitution de ce rouage semble demeurer approximative, parce que la compositrice, avec *son sens*

(rigoureux) de l'improvisation, évite les reprises telles quelles, au profit d'un revenir toujours innovateur et toujours d'autant plus innovateur que l'œuvre avance. Mais ce „rouage" de son travail de composition est imbu d'une *finalité* que l'auteur nous explique par des phrases concises : „D'une façon intentionée, après la lucidité du premier mouvement (c'est, avec des mots modérés, exactement ce que nous venons de dire — N.A.), par un pont préparatif j'entrai dans le deuxième mouvement, c'est-à-dire dans l'univers émotionnel du cœur, imaginant dans la teinte blanche de Do Majeur une mélodie simple, imprégnée de chaleur humaine, pour exprimer le sentiment de paix et d'amour. La section médiane, préparée „al improviso" et réalisée au moyen d'une écriture aérée des flageolets (cordes, harpe, cello solo), puis par le dialogue intériorisé entre le violoncelle et la flûte, confirme le moment de méditation sur ce problème vital qui agite l'humanité contemporaine, et donne au concerto tout son poids. Le Finale, volitif et exubérant, ferme la courbe de la personnalité humaine exprimant la foi dans la réalisation des desiderata proposés". A présent, voici les considérations de Doru Murgu („Orizont" no. 7/18.02.1983) : „On se trouve non pas devant un essai terribiliste de créer un langage nouveau, mais devant l'aspiration de l'auteur à transposer dans le généreux diapason de l'instrument toute la profondeur d'idées enfouie dans ses longues méditations sur l'univers, sur les destinées de l'être humain confronté avec le problème vital de notre contemporanéité, «la paix et l'amour entre tous les hommes de la terre»".

La création pour la scène occupe une place très importante dans l'œuvre de Carmen Petra-Basacopol. Nous venons de dire que *Crengile* („Les branches") furent en quelque sorte sa prémonition, par les „éléments de mouvement scénique" qu'elle y a mis. Dans ce chapitre si important mentionnons d'abord l'opéra pour enfants *„Inimă de copil" (Cœur d'enfant")*, op. 52, d'après le roman *Cuore* d'Edmondo de Amicis. Le programme s'harmonise avec certaine candeur de la pensée mélodique (n'oublions pas que le genre didactique a ses propres lois d'accessibilité). Le mot d'ordre ici en est : *la simplicité* (et la clarté) du libretto, *la simplicité* (et la chaleur) du mélodisme, *la simplicité* (et la concision) de l'expression sonore en général, *la simplicité* (et la suggestivité) requise par le programme.

Cependant, son ouvrage le plus important dans ce chapitre, c'est bien le *poème chorégraphique „Miorița"*, op. 47 (1980) sur le libretto d'Oleg Danovschi (prix de l'Académie de la R. S. de Roumanie). Sur le choix du sujet, écoutons George Sbârcea („România Liberă" du 15 mai 1981) : „Heureuse option, du moment que sa partition reflète tout le temps quelque chose de la grande combustion de la ballade populaire. La musique résonne avec des envolées longues et nostalgiques, elle boue et s'ébouillonne dans les épisodes de confrontation dramatique pour que dans les instants de calme douceur, elle laisse percevoir à l'orchestre les «douces sonorités» des violons populaires, ces chants recueillis aux quatre coins de l'espace roumain". Les dimensions de l'œuvre sont remarquables, tout comme sa complexité. Un premier, très important, accent doit être mis, croyons-nous, sur le choix même du sujet, choix qui ne paraît guère fortuit si nous nous souvenons des préoccupations du compositeur, reflétées dans les assertions de sa thèse de doctorat. Les chapitres *„L'espace mioritique", une notion qui symbolise la spiritualité roumaine"* et *„Le «dor», trait caractéristique de l'âme roumaine,* renferment, brièvement toutefois, les idées principales que l'auteur assume et développe en partant notamment des mémorables pages de Lucian Blaga. Les pages 23—24 de la thèse de doctorat contiennent les considérations de Carmen Petra-Basacopol en marge de l'ouvrage de Blaga *„Trilogia culturii"* : „Une analyse plus exhaustive de la notion de *„dor"* fait apparaître que celui-ci «n'est pas chanté par l'intermédiaire de l'objet qu'il vise (la bien-aimée, la maison, la famille, la nature), mais pour lui-même, comme un état d'âme extatique. Disons, en d'autres mots que le *dor* se transforme souvent de condition subjective en objet lyrique". Cette attitude est fondamentale pour préserver l'art populaire des «effusions sentimentales». Elle maintient «l'esprit de la nuance et la modération discrète, propre à la créativité de notre peuple»". Nuance et modération discrète sont aussi les attributs de l'éthos du *poème chorégraphique „Miorița"*. Toute la gamme des procédés et des finalités esthétiques décrites jusqu'ici y est comprise de la manière la plus efficiente. S'y ajoute des modalités rappelant avec



Ex. no. 3

évidence la technique des leitmotive, avec la particularité que non seulement les personnages mais aussi les situations dramatiques sont porteurs de leitmotive. On y trouve également, de nouveau, cette modalité de travail propre à notre compositrice, c'est-à-dire la capacité de diriger la tension des situations dramatiques par le moyen d'un système intervallaire dont les pôles témoignent de l'emploi prédilecte de la quarte juste et de la quarte augmentée. L'orchestration connaît elle aussi des moments d'ampleur maximale — cette ampleur étant également un trait spécifique de la créatrice — dont nous puisons des échantillons représentatifs en ce qui concerne la mise en page (ex. no. 3). La forme est, évidemment, conditionnée par les conventions chorégraphiques et, principalement, dans le cas de la fameuse ballade traitée selon la tradition ; on y distingue ainsi des „numéros" autonomes (*„La danse de Miorița"*, *„La danse des chiens de berger"* etc.,

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

etc.), reliés par de vastes surfaces mélodiques-orchestrales qui permettent à l'action de se dérouler sans brusquer ou offusquer le sujet de cette production populaire si connue. Le principe du programme de narration et de situation est ici chez lui, dans la „symbiose" intéressante dont nous parlions tout-à-l'heure comme d'une propension toute propre à l'auteur. Vu sa *forma mentis*, le recours à la célèbre ballade et aux graves problèmes philosophiques qui l'accompagnent ne peut être — et d'ailleurs n'est pas — une hâte superficielle à l'affût des thèmes significatifs de la civilisation roumaine ; ce recours vint progressivement (mais avec une gravité assumée) — et les chapitres de la thèse de doctorat en sont la preuve —, le *poème chorégraphique „Mioriţa"* étant de ce fait particulièrement significatif, un summum de complexité en ce qui concerne les éléments de langage et de travail compositionnel, au service de cet autre summum que représente en matière de sensibilité et de spiritualité roumaines la ballade populaire *Mioriţa*.

Notre intention initiale de construire ici un matériel bien configuré sur Carmen Petra-Basacopol n'était donc pas exagérée. On a vu combien solidement établis à la base de son œuvre se trouvent quelques traits caractéristiques fondamentaux et comment, à travers un mécanisme complexe d'élaboration, adaptation, transfiguration, ils conduisent à quelques tout aussi bien configurés traits d'éthos. De tout cela, les partitions parlent mieux que nous-mêmes et d'elles-mêmes. Après avoir parcouru ses programmes musicaux, les notions d'„espace mioritique" et de „dor" assumées dans ses considérations théoriques ainsi que dans son œuvre de musique, le caractère de l'architecture conçue, les traits d'„objectivité" pour ainsi dire „subjective" et d'„improvisation" pour ainsi dire „rigoureuse" et tant d'autres mérites encore de sa pensée créatrice, nous avons rappelé ses jeux de timbres, le système d'intervalles, les dimensions de son travail thématique. Mais, le recours à la dimension synthétique assure un avantage de plus : après la lecture de ce „portrait" que nous souhaitons une synthèse de la création de Carmen Petra-Basacopol, peut-être, espérons-le, chaque auditeur se sentira plus familier du subjectif, instable et tortueux terrain de l'herméneutique musicale.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

MUZICA Nr. 6 48 p. București — Iunie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresindu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ioana Kassargian — Armonie *(bronz)*

I. P. Informația — c. 2252

42. 416

Lei 15

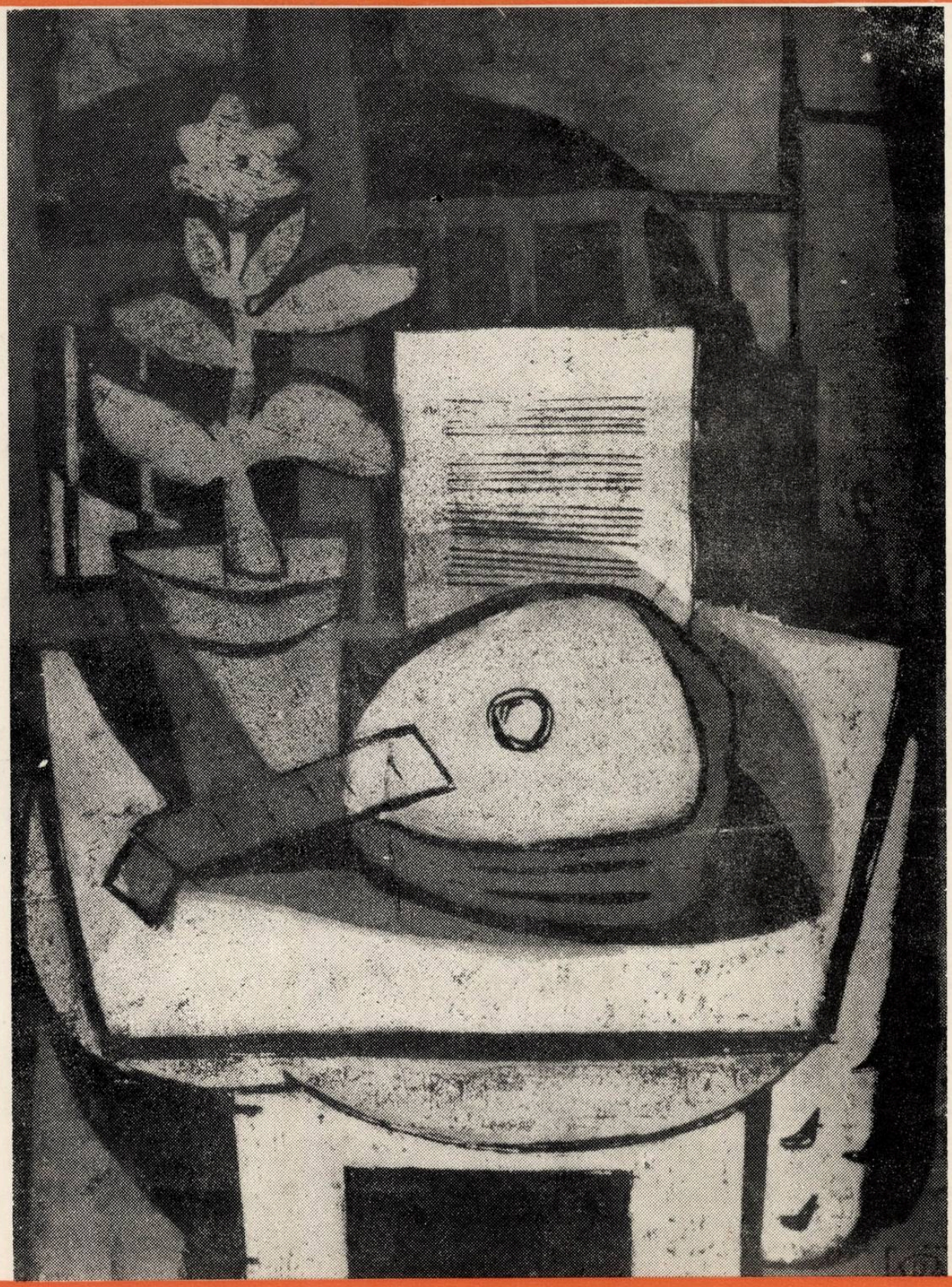
7 I 19649

Biblioteca „ASTRA"
- SIBIU -

MUZICA

IULIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST



CUPRINS

21 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. o epocă de măreţe înfăptuiri . . . 1
Vasile Tomescu
În peisajul efervescent al culturii noastre muzicale contemporane 2
Michaela Roşu
Profilul unei generaţii — Cîteva aspecte privind creaţia tinerilor compozitori 4
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 6

TINERI COMPOZITORI

Cristina Sârbu
Marina Vlad 10

*

Octavian Lazăr Cosma
„Fidanţata română", un balet necunoscut din secolul trecut 13

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Sorin Lerescu, Ianca Staicovici, Doru Popovici, Dana Teodorescu, Cornel Ţăranu, Anca Ioana Andriescu, Luminiţa Vartolomei, Grigore Constantinescu, Elena Zottoviceanu, Antigoana Alexandru, Edgar Elian, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Martha Paladi, Adina Şuşnea, Petre Codreanu, Casiu Barbu, Viorel Creţu, Francisc Laszlo, Alexandru Vasiliu, George Pascu, Gheorghe Fabian şi Dan Buciu 16

DE PESTE HOTARE

Anca Florea
Prezenţe româneşti 39
Ioana Ieronim
Din presa internaţională 39
Note 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Liviu Dănceanu
George Draga — Portrait 43

SOMMAIRE

21 années depuis le IXe Congrès du Parti Communiste Roumain — un âge de grandioses accomplissements 1
Vasile Tomescu
Dans le paysage effervescent de notre culture musicale contemporaine 2
Michaela Roşu
L'aspect d'une génération — Quelques traits de l'œuvre des jeunes compositeurs . . 4

JEUNES COMPOSITEURS

Cristina Sârbu
Marina Vlad 10

*

Octavian Lazăr Cosma
„Fidanţata română", un ballet inconnu du siècle passé 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Sorin Lerescu, Ianca Staicovici, Doru Popovici, Dana Teodorescu, Cornel Ţăranu, Anca Ioana Andriescu, Luminiţa Vartolomei, Elena Zottoviceanu, Antigona Alexandru, Edgar Elian, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Martha Paladi, Adina Şuşnea, Petre Codreanu, Casiu Barbu, Viorel Creţu, Francisc Laszlo, Alexandru Vasiliu, George Pascu, Gheorghe Fabian et Dan Buciu 16

DE L'ETRANGER

Anca Florea
Présences roumaines 39
Ioana Ieronim
Dans la presse internationale 39
Notes 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Liviu Dănceanu
George Draga — Portrait 43

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 7 (406) IULIE 1986

21 DE ANI DE LA CONGRESUL AL IX-LEA AL P.C.R. — O EPOCĂ DE MĂREȚE ÎNFĂPTUIRI

Cu sentimente de înaltă și aleasă mîndrie patriotică, aniversăm împlinirea a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R., eveniment de însemnătate crucială în istoria patriei, ale cărui opțiuni și hotărîri de amplă rezonanță politică se află la temelia măreților înfăptuiri ale României socialiste. Acești 21 de ani de cînd la conducerea partidului, a poporului, se află cel mai iubit și stimat fiu al națiunii, eminentul patriot și revoluționar înflăcărat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ctitorul României moderne, se constituie într-o epocă a realizărilor fără de egal în multimilenara istorie a românilor, epocă ce a descătușat și a stimulat geniul creator și vocația constructivă a poporului, imprimînd un nou și puternic impuls inepuizabilelor resurse naționale în accelerarea progresului și civilizației. Prodigioasa gîndire teoretică și neobosita activitate revoluționară a secretarului general al partidului nostru, deschizătoare de noi și vaste orizonturi, au fundamentat căile și soluțiile de profundă originalitate pentru înfăptuirea strategiei de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Sub auspiciile unor asemenea definitorii coordonate, concretizate în acțiune socială, dinamică, în cei 21 de ani cîți s-au împlinit de la istoricul forum al comuniștilor români din iulie 1965, România s-a transformat într-un uriaș șantier al construcției economice, politice și social-culturale. Este perioada în care, prin efort propriu și munca eroică a poporului, s-au adăugat noi și însemnate valori avuției naționale, edificîndu-se o economie modernă și armonioasă, o viață spirituală intensă și o calitate superioară a vieții și muncii întregului popor.

Practica social-istorică, marile realizări obținute de poporul român în această glorioasă epocă relevă rolul de strălucit conducător, gînditor și militant revoluționar al tovarășului Nicolae Ceaușescu care a dat României prima ei epocă de autentică și eroică creștere social-economică modernă, împlinindu-i, fără egal, identitatea și demnitatea pe plan intern și internațional. Cei 21 de ani pe care-i evocăm sînt, de asemenea, anii în care partidul nostru, secretarul său general au desfășurat o susținută și constantă activitate pentru asigurarea unui climat internațional de pace, securitate și colaborare între toate popoarele lumii. Prin neobosita activitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu a fost și este proiectată în lume o politică externă nouă, profund științifică și realistă, originală și atotcuprinzătoare asupra instaurării păcii și asupra căilor concrete de înfăptuire a acesteia, deziderat vital al poporului român, al tuturor popoarelor lumii.

„În noua etapă în care am intrat — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la adunarea solemnă organizată la 8 mai cu prilejul aniversării a 65 de ani de la făurirea P.C.R. — se impune să intensificăm și mai mult activitatea ideologică de dezvoltare a conștiinței revoluționare a membrilor de partid, dar și activitatea politico-educativă de ridicare a nivelului general de cultură al întregului popor... Întreaga creație, în toate domeniile, trebuie să fie pătrunsă de spiritul revoluționar, de umanism, să contribuie la educarea și formarea conștiinței socialiste revoluționare a maselor populare. O mare însemnătate are, în această privință, Festivalul național „Cîntarea României" care reprezintă cel mai larg cadru de participare a maselor populare la viața cultural-artistică, la păstrarea și dezvoltarea geniului creator al poporului nostru — adevăratul creator colectiv al culturii și artei naționale. Numai în strînsă legătură cu poporul, cu tradițiile sale înaintate arta va fi în slujba poporului, a progresului, va servi victoria socialismului și comunismului !".

În spiritul acestor înalte comandamente ale vieții spirituale din țara noastră, a căror înfăptuire exemplară însuflețește eforturile și munca noastră creatoare, muzicienii laolată cu întregul popor sînt hotărîți să transpună în viață aceste țeluri de însemnătate majoră și, totodată, să facă totul pentru a înscrie în viitor noi izbînzi în arcul de victorii ce împodobesc epoca ce poartă cu demnitate numele strălucitului ei ctitor : NICOLAE CEAUȘESCU.

43649

ÎN PEISAJUL EFERVESCENT AL CULTURII NOASTRE MUZICALE CONTEMPORANE

Vasile TOMESCU

Expresie a trăsăturilor permanente, indelebile ale vieții spirituale a poporului nostru, mărturie distinctă a continuității istorice și culturale a românilor în spațiul străbun, muzica este totodată o mesageră fidelă și sensibilă a transformărilor profunde care conferă un nou conținut epocii contemporane, identificînd-o ca epoca marilor ctitorii, a cutezanței și înfăptuirilor ce potențează vocația demiurgică a unei națiuni libere, independente, suverane.

Aniversarea a douăzeci și unu de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, care a deschis măreața epocă a creativității românești, denumită EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, constituie astfel și pentru domeniul artei sunetelor un eveniment de primă importanță conferind acestui timp dimensiunea marilor împliniri și reliefînd perspectivele largi, viziunea revoluționară care fundamentează programul dezvoltării de ansamblu a civilizației și culturii românești, elaborat și adoptat de Congresul al XIII-lea al Partidului, chezășie a progresului multilateral al patriei socialiste.

Instituit la inițiativa tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului și președintele României socialiste, Festivalul național „Cîntarea României" se afirmă astăzi, la cea de a șasea ediție a sa, ca un cadru de cuprinzătare emulație a energiilor, a talentelor cu care este înzestrat poporul nostru în toate domeniile creației materiale și spirituale. În ceea ce privește muzica, Festivalul național „Cîntarea României" stimulează dialogul fecund al slujitorilor artei sonore cu viața, cunoașterea de către creatorii și interpreții profesioniști a realităților patriei ca sursă generoasă de inspirație, promovarea talentelor care activează în mișcarea de amatori, ilustrînd mai mult ca oricînd accesul la valorile culturii asigurat maselor, întregului popor de orînduirea noastră socialistă.

Întemeiat pe principiile profesate cu dăruire și prestigiu de exponenții școlii noastre muzicale în frunte cu George Enescu, atașamentul muzicienilor contemporani față de problematica vieții poporului, față de destinul istoric al românilor de a trăi în pace, libertate, de a munci pentru binele și prosperitatea patriei și a contribui la triumful idealurilor de pace și prietenie între toate popoarele lumii reprezintă astăzi o realitate vie, modul de a gîndi și a crea în domeniul artei muzicale. Un rezultat al anilor incandescenți de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate este certitudinea că adevărata libertate de afirmare a personalității creatoare se manifestă ca înțelegere profundă a necesității de a transfigura artistic nobile aspirații patriotice și umaniste, militînd prin puterea impactului pe care îl exercită muzica asupra ființei umane pentru o lume mai bună și mai dreaptă, o lume a păcii și prieteniei între popoare. Eliberînd conștiința artistului de falsa dilemă a priorității uneia sau alteia dintre categoriile considerate antinomice, ca individualitatea creatoare și imperativele politico-sociale, apartenența la o cultură națională și universalitatea artei muzicale, noutatea mijloacelor de expresie și inteligibilitatea mesajului, cele două decenii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului au pus în lumină valențele plenare ale acestui ev aprins ce fertilizează personalitatea creatoare ca exponentă a demersului întregii națiuni spre progres și civilizație, conferind adevărata perenitate talentului, geniului pus în serviciul patriei.

În acești ani de clocotitoare angajare politică și artistică muzicienii români au dobîndit o nouă și mai fundamentată conștiință de sine, o responsabilitate care potențează superior participarea lor la opera de transformare revoluționară a societății. Îmbogățirea orizontului de inspirație se concretizează astăzi prin abordarea celor mai semnificative teme ale istoriei naționale începînd cu paginile de luptă pentru stăvilirea stihiilor abătute din senin pe cerul libertății noastre și împlinindu-se cu imagini și sensuri măreți generate de eroismul constructiv cu care se identifică făuritorii bunurilor materiale și spirituale, toți aceia prin al căror gînd, sentiment și faptă se înfrumusețează chipul patriei, se înalță cîntare nouă, cîntare fierbinte pe vatra strămoșească.

În cîntece vibrante, de o expresie concisă menită să înflăcăreze inima milioanelor de oameni, în forme și genuri complexe cum sînt cantata, oratoriul, simfonia, creația, camerală și concertantă, opera, baletul, opereta, se reflectă ideile, sensibilitatea, opțiunile de ordin etic și estetic proprii contemporanilor care ză-

mislesc noua societate, avîntul lor eroic pentru a se depăși pe sine, lupta pentru desăvîrșirea în spiritul marilor idealuri patriotice și umaniste. Mai presus decît tentațiile spre abstracționism sau spre cultivarea unor atribute minore, periferice ale artei, muzica noastră de astăzi redă în esența realizărilor sale universul vieții spirituale a națiunii în cea mai dinamică epocă a istoriei sale. Măiestria elaborării componistice, autenticitatea rostirii în spiritul cuceririlor artei contemporane din țara noastră și din lume, dezvoltarea cu personalitate a resurselor pe care melosul românesc le oferă cu generozitate creatorilor, acestea sînt tendințele ce caracterizează frontul talentelor din toate generațiile activînd în România contemporană. Componente ale acestui peisaj eflorescent, gîndirea teoretică muzicală prezintă argumentat și pertinent locul artei sonore în istoria existenței multimilenare a poporului român iar arta interpretativă și învățămîntul muzical transmit prin generații mesajul de frumos și de adevăr cuprins în pagini de muzică românească și universală. Ceea ce definește în actualitate acest peisaj este convergența eforturilor desfășurate ca o diversitate de predilecții stilistice și opțiuni creatoare în unitatea finalității pe plan politic, etic și estetic. Caracteristici fundamentale ale creativității românești contemporane, cum sînt exigența, disocierea față de tot ce este mediocru, marginal față de aspirațiile majore ale societății, sînt proprii și domeniilor creației și vieții muzicale. Rodnicia acestor principii este sancționată de intensitatea participării maselor largi de oameni ai muncii la viața artistică sub cele mai complexe și diverse forme de manifestare ale acesteia. Păstrarea viguroasă și îmbogățirea cu valori autentice a cîntecului și dansului popular este premisa fericită de dezvoltare a oricărei culturi muzicale originale. Pe acest drum manifestările din cadrul Festivalului național „Cîntarea României", finalizate prin cunoașterea, îndrumarea și promovarea talentelor din sînul fiecărei generații, valorificarea fondului de aur al folclorului național în cadrul vieții muzicale profesioniste și de amatori, înregistrarea pe disc, promovarea pe calea emisiunilor de radio și televiziune, a filmului, tiparului și exegezei critice a creației folclorice în perspectiva unui corpus integral al acesteia se dovedesc ca deplin eficace pentru perpetuarea acestui important patrimoniu al spiritualității naționle. Tot în acești ani ai orînduirii noastre socialiste se realizează actualizarea dorită cu ardoare de generații de predecesori a moștenirii din domeniul artei componistice teoretic-muzicale și interpretative. Avem astăzi pusă în lumină integrala operei enesciene ca și a altor exponenți ai muzicalității poporului român și acestă nobilă acțiune se desfășoară în continuare permițînd afirmarea în țara noastră și peste hotare a valorilor care atestă împlinirea originală a unei puternice vocații patriotice și umaniste prin mijlocirea artei sunetelor.

Realizările culturii muzicale în România acestor ani sînt consfințite și prin numeroasele și prestigioasele aprecieri acordate peste hotare cu prilejul concertelor și spectacolelor susținute de ansambluri și de soliști din patria noastră, al afirmării creației și muzicologiei naționale. Acest palmares, care crește în fiecare an cu alte zeci și zeci de izbînzi, este o expresie a politicii partidului statului nostru de promovare a idealurilor de pace și prietenie.

PROFILUL UNEI GENERAȚII

Cîteva aspecte privind creația tinerilor compozitori

Michaela ROȘU

Integrată organic fenomenului componistic contemporan, creația tinerei generații s-a impus în viața de concert a țării, unde ea constituie o prezență vie, bucurîndu-se totodată de aprecierea publicului de peste hotare. Lucrările semnificative sînt imprimate pe disc la Electrecord și tipărite la Editura muzicală.

Muzica românească evoluează astăzi deopotrivă sub semnul densității, al fecundității cît și al diversității direcțiilor stilistice. Legătura cu tradiția, cu izvorul nesecat al cîntecului popular și al muzicii vechi, afirmată pe teritoriul României, este unul din elementele care îi asigură originalitatea.

Care sînt așadar trăsăturile definitorii ale creației tinerilor compozitori, ce o leagă de trunchiul școlii de compoziție românești, ce loc ocupă în peisajul muzical contemporan ? Acestea sînt întrebări al căror răspuns îl va da fără îndoială timpul, dar cîteva caracteristici se impun cu puterea evidenței.

Implicarea plenară în realitatea socialistă, tema patriotică și istorică, dragostea față de partid și conducătorul său — constante ale fenomenului componistic românesc — au generat în sfera creației tinerilor compozitori lucrări vibrante, de mari proporții. De la cantate *(Împliniri* de Doina Rotaru, *Izvoare 2050* de Șerban Nichifor, *Efigii* de Sorin Lerescu) la simfonii *(Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane"* de Sorin Lerescu) și operă *(Tinerețe eroică* de Cătălin Ursu). Foarte prezentă în viziunea tinerei generații, tema păcii a constituit subtext pentru lucrări ca *Simfonia a III-a „Armonii pentru pacea lumii"* de Liana Alexandra, poemul simfonic *Pămîntul trebuie să trăiască* de Maia Ciobanu, triourile de coarde *Inscripții pentru pace* și *Vis de pace* de Marina Vlad, ciclul de piese corale *Către pace* pe versuri de Nichita Stănescu de Liana Alexandra, liedul *Către pace* pe versuri de același autor de Liviu Dănceanu etc.

În genul muzicii corale s-au evidențiat numele unor compozitori ca Adrian Pop, Cristian Petrescu, Teodor Caciora, Dan Bălan, Viorel Cretu, Valentin Gruescu, Adrian Iorgulescu, Coriolant Iliescu, Adrian Stroici, Livia Teodorescu, Doina Marian, ș.a. Spicuim cîteva piese impuse în repertoriu : *Republica, Slăvită zi, Partidul, Glasul omeniei noastre* de Cristian Petrescu ; *Pacea, scutul vieții, Omagiu, Spre comunism înaintăm pe drum de glorii, Vom urma partidul* de Dan Bălan.

Tinerii noștri compozitori, angajați cu toată puterea de creație, au realizat noi lucrări, contribuind cu un elan specific vîrstei la sprijinirea mișcării muzicale de mase, ca un omagiu adus Partidului Comunist Român la cea de a 65-a aniversare a făuririi sale, și la împlinirea a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. — eveniment de importanță istorică, marcînd începutul celei mai fertile epoci din istoria națiunii noastre, denumită cu respect și dragoste EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU.

Sînt elocvente în aceste direcții piesele *Omagiu* de Ion Tudor, *65 de primăveri* de Dan Bălan, *Partid glorios* de Șerban Nichifor, *Destin de eroi* de Adrian Pop, *Sîntem oșteni ai României* de Liana Alexandra, *Deschideți poarta soarelui* de Anton Șuteu etc.

S-au făcut deasemeni remarcate creații în domeniul muzicii simfonice și camerale semnate de Cristian Misievici, Ana Maria Avram, Vlad Opran. Mihai Vîrtosu, ș.a. ; în domeniul muzicii ușoare piese create de Octav Firulescu și Ilie Vorvoreanu ca și de fanfară cele aparținînd unor autori cum sînt Cătălin Ursu (*Invocații la Putna*), Ionel Croitoru (*Marș pentru tineret),* Gheorghe Țugui *(Apărăm și construim — suită simfonică),* Nicky Dimitriu *(Marș sportiv).*

O altă trăsătură este profesionalismul, siguranța mînuirii mijloacelor ; ele au ca premisă deplina asimilare a meșteșugului preluat de la maeștri — marii reprezentanți ai muzicii românești contemporane : Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Țăranu. Se remarcă totodată setea de informație, cunoașterea și însușirea ultimelor cuceriri ale contemporaneității, ca punct de plecare pentru afirmarea spiritului inovator. Cercetarea muzicologică, critica muzicală sînt preocupări importante pentru o mare parte dintre tinerii compozitori : Fred Popovici, Liviu Dănceanu, Șerban Nichifor, Viorel Cretu, Liana Alexandra, Sorin Lerescu. Cîțiva dintre aceștia își definesc prin demersul teoretic propriile principii de creație.

Autenticitatea exprimării ca necesitate a afirmării personalității creatoare este unul dintre elementele ce contribuie la soliditatea pozițiilor estetice, ferind creatorii de arida căutare în sine sau de mirajul modelor. Efortul de a se defini ca natură, de a se comunica pe sine și desigur de a se face înțeles capătă aspecte interesante atît pe planul ideatic (văzut ca subtext) cît și în cel expresiv sau vizînd conținutul. Platforma estetică apare astfel dominată fie de fiorul poetic (Valentin Petculescu) sau subtextul filozofic (Liviu Dănceanu), de potențarea unor trăiri interioare (Adrian Iorgulescu, Maia Ciobanu, Marina Vlad, Andrei Tănăsescu). Se afirmă de asemenea tendința unui suflu neoromantic — ca expresie a sintezei

elementelor consacrate și a ultimelor descoperiri (Șerban Nichifor) sau dorința nedisimulată de a fi accesibil (Dan Bălan). Acestea sînt bineînțeles doar cîteva puncțări ; aspirația către frumosul artistic preocupă pe toți creatorii, iar modul lui de aflare se constituie în funcție de temperamentul fiecăruia și cu mijloacele specifice.

În ceea ce privește arhitectura, se remarcă aria largă a genurilor — de la cele ce aparțin muzicii de cameră (laboratorul ideal pentru cristalizarea limbajului, a propriei gîndiri componistice și deci cu ponderea cea mai mare) la genul simfonic și chiar de operă (Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Mihnea Brumariu). Simfoniile semnate de Ulpiu Vlad, Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Sorin Lerescu, Adrian Iorgulescu, Adrian Pop, Doina Rotaru, Anton Șuteu dovedesc dezinvoltura mînuirii suprafețelor mari, o bună punere în pagină.

Extinderea procedeului variațional, a principiului improvizatoric au ca rezultat dinamizarea formei, remarcabile fiind preocupările pentru forma deschisă ; în acest sens *Mozaic* de Ulpiu Vlad — rezultat al unor metode fundamental generative — rămîne o lucrare unică. Noi perspective asupra formei sînt oferite de cercetările în domeniul anamorfozei sonore ale compozitorului Șerban Nichifor ca și în cel al rezonanței naturale — Călin Ioachimescu și Fred Popovici.

În ceea ce privește limbajul — se constată aceeași deschidere spre cuceririle contemporane. Chiar dacă sintaxele cu care se operează fac parte din categorii acreditate de ultimele decenii, ca și tehnicile folosite, căutările în scopul îmbogățirii vocabularului apar evidente. Relația cu sursa folclorică — determinantă — capătă noi sensuri. Ea se conturează la nivelul microstructurii — prin prelucrări subtile ale unor date de natură ritmico-melodică (Ulpiu Vlad, Adrian Pop, Liana Alexandra, Doina Rotaru, Sorin Lerescu, Maia Ciobanu, Dan Bălan) ; fie prin alcătuirea unor structuri și scări modale (Sorin Lerescu). Elemente din substanța folclorică apar de asemenea în combinațiile aleatorice (Șerban Nichifor, Liviu Dănceanu, Fred Popovici, Cristian Brâncuși, Irina Hasnaș, Cătălin Ursu), în creații circumscrise teritoriului vibrațiilor (Fred Popovici) sau în cele în care se folosește tehnica prelucrării electronice a sunetului (Călin Ioachimescu). Se apelează de asemenea la zona abstractă a totalu'ui cromatic (Marina Vlad) sau la muzici extraeuropene (Mihnea Brumariu).

Constelația armonicelor naturale este exploatată atît la nivelul organizărilor spațiale, sintactice (Călin Ioachimescu, Fred Popovici) cît si ca sursă în alcătuirea unor structuri arhetipale (Liana Alexandra). Ea constituie totodată premisa pentru împlinirea unei vocații coloristice (Doina Rotaru). Investigarea sunetului prin procedeele tehnicii electronice stă în atenția compozitorilor Călin Ioachimescu, Liviu Dănceanu, Șerban Nichifor.

Căutările în direcția obținerii rafinamentelor timbrale se impun și ele în cîmpul soluțiilor înnoitoare : fie folosindu-se instrumentele clasice (Doina Rotaru, Fred Popovici, Liviu Dănceanu, Sorin Lerescu), electronice (Călin Ioachimescu) sau prin combinarea surselor (Șerban Nichifor, Liviu Dănceanu, Călin Ioachimescu).

Relația consonanță-disonanță, noul concept de melodicitate preocupă la rîndul lor pe cîțiva din tinerii creatori : Șerban Nichifor, Andrei Tănăsescu, Marina Vlad, Maia Ciobanu, Dan Bălan, Cătălin Ursu ș.a.

Asemenea sursei folclorice, filonul bizantin este un izvor de modele care, prelucrate în spirit inovator creează inedite posibilități sub aspect expresiv și estetic. Preluarea lui în scopul obținerii unor structuri arhetipale (Liana Alexandra) sau a etosului arhaic specific (Șerban Nichifor) a avut rezultate remarcabile.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Note

În ziua de 8 aprilie la sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București a avut loc întîlnirea profesională cu dirijorii de cor din Capitală și profesorii de muzică din țară, participanți la cursurile de perfecționare cu tema : *Cîntecul, mijloc de instruire și educație moral patriotică a tineretului școlar.* Și-au dat concursul corurile școlilor generale din Capitală nr. 169, 180, 184, 162, 188 și Corul de cameră al Casei de cultură a sectorului I „Juventus Carmen" dirijat de compozitorul Valentin Gruescu ; au fost prezenți numeroși compozitori, cadre didactice, elevi și studenți. ● În ziua de 4 aprilie la Slatina-Olt a avut loc concertul corului bărbătesc „Lirica", ocazie cu care formației i s-a înmînat Diploma și medalia pentru Premiul I în Festivalul național „Cîntarea României", ed. a V-a. Au fost invitați să participe la acest eveniment compozitorii Dan Buciu, Constantin Romașcanu și muzicologul Luminița Vartolomei. ● Între 1—17 aprilie la Alba Iulia, în cadrul manifestărilor muzicale sub genericul „Tinerețea capodoperelor", ed. a II-a a fost prezentă o delegație formată din președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România, prof. univ. Nicolae Călinoiu — rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, compozitorii Vasile Veselovschi, Teodor Bratu, Mircea Bădulescu și muzicologii Vasile Donose, Smaranda Oțeanu, Edgar Elian, Eugen Pricope și Klauss Kessler. Delegația a fost însoțită de corul „Madrigal" dirijat de artistul emerit Marin Constantin, de cadre didactice și studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu". ● În zilele de 19 și 20 aprilie la două unități militare de la Bobocu-Buzău și Ploiești, reprezentanți ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor au avut prilejul, prin cele două vizite efectuate, să cunoască mai îndeaproape viața ostășească spre a o valorifica în creațiile lor. Din delegație au făcut parte compozitorii Gheorghe Dumitrescu, Gheorghe Bazavan, Temistocle Popa, Marcel Dragomir, Constantin Romașcanu, Ștefan Andronic, Cornel Fugaru, Ion Cristinoiu, Iovan Miclea, Aurel Giroveanu, Dan Ștefănică, Vasile Veselovschi și Vasile Donose. ● La 22 aprilie, în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a avut loc Simpozionul cu tema *Rolul Partidului în îndrumarea și dezvoltarea artei muzicale, coordonată de bază a formării omului nou, constructor al socialismului* — dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român. Au susținut comunicări Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București și muzicologii Vasile Tomescu, Romeo Ghircoiașiu Octavian Lazăr Cosma, Petre Codreanu, Eugenia Cernea, Vasile Donose, Vasile Spătărelu, Iosif Sava, Csiky Boldizsar, Alfred Hoffman, Grigore Constantinescu și Dana Ciucă. ● În zilele de 24 și 25 aprilie, în cadrul celei de a VIII-a sesiuni științifice a Academiei de științe social-politice din cadrul Universității București și a Institutului de Filozofie, muzicologul Vasile Donose a susținut comunicarea „Valori și semnificații în muzica românească contemporană". ● În ziua de 4 mai, la Ateneul Român a avut loc Concertul vocal-simfonic omagial dedicat aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, susținut de Muzica reprezentativă a Armatei, corul ansamblului „Doina" al Armatei și corul Școlii Militare de muzică. Dirijori : col. Emilian Ursu și cpt. Crișan Pîrîu. Dirijorii corurilor : Gheorghe Popescu și Ioan Golcea. Au luat parte prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S. România, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, numeroși reprezentanți ai Ministerului Apărării Naționale compozitori și un larg public. ● În ziua de 5 mai, la sala Operei Române a avut loc etapa finală a Concursului de cîntece patriotice și revoluționare organizat de C.C.E.S., Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România și Radioteleviziunea Română, dedicat aceluiași eveniment. Sala arhiplină a participat cu entuziasm la concertul susținut de formațiile corale ale Radioteleviziunii, Filarmonicii „George Enescu", Corul Operei Române și Corul bărbătesc al Ansamblului „Doina" al Armatei și corul de copii al Radioteleviziunii Române. Juriul a fost alcătuit din prof. univ. Nicolae Călinoiu, Vasile Tomescu — muzicolog, Cornel Trăilescu — compozitor, Nicolae Dragoș — poet, Dumitru Moroșanu — reprezentant al R.T.V. și Valerian Mareș — reprezentant al C.C. al U.T.C. ● În zilele de 9 și 10 mai la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, a avut loc un simpozion dedicat lui George Enescu, cu participarea a numeroși compozitori, muzicologi, cadre didactice și studenți ; din partea Uniunii compozitorilor din București a participat muzicologul Clemansa Firca. ● Între 10—18 mai în cadrul „Zilelor școlii Argeșului", ed. a II-a, au avut loc la Pitești manifestările politico-ideologice, metodico-științifice și cultural-artistice dedicate aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, omagiind istoricele transformări revoluționare realizate în EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU. Cu acest prilej, la simpozionul cu tema „Tineretul, pacea, știința, cultura" a susținut o comunicare muzicologul Viorel Cosma. ● La 13 mai, la Balotești, sectorul agricol Ilfov, delegația Uniunii compozitorilor formată din prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Vasile Tomescu — secretar și compozitorii Zaharia Popescu și Mircea Bădulescu a efectuat o vizită de informare și documentare urmată de concertul corului „Madrigal", dirijat de prof. univ. dr. Marin Constantin. ● Între 14—26 mai, la Arad au avut loc „Zilele muzicale arădene". Au participat ca invitați compozitorii și muzicologii George Draga, Hrisanta Marin, Carmen și Petru Stoianov și Pinter Ludovic. ● Între 15—19 mai la Botoșani, Dorohoi și Liveni s-a desfășurat a X-a ediție a „Zilelor George Enescu" ; au participat muzicologul Eugen Pricope și compozitori membri ai Filialei din Iași. ● Între 16—18 mai, la Satu Mare s-au desfășurat o serie de manifestări cultural-artistice în cadrul „Zilelor muzicii sătmărene" la care au luat parte compozitorii și muzicologii Edgar Elian, Klaus Kessler, Doina Rotaru, Mihnea Brumariu și Cristian Petrescu. ● În perioada 20—25 mai, compozitorul Cornel Arion a participat la sărbătorirea împlinirii a 200 de ani de la înființarea învățămîntului pedagogic din Sibiu, prilej cu care a susținut un referat intitulat „Contribuția lui Timotei Popovici și a fostilor săi elevi la promovarea muzicii românești". A fost prezent în calitate de invitat compozitorul Liviu Comes. ● În perioada 23—31 mai, la Iași s-a desfășurat cea de a IX-a ediție a „Zilelor muzicii românești". Au luat parte compozitorii și muzicologii : Sigis-

mund Toduță, Vasile Tomescu, Radu Paladi, Irina Odăgescu, Alexandru Pașcanu, Sergiu Sarchizov, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Iosif Sava, Pascal Bentoiu, Vasile Vasile și membri ai Filialei din Iași ai Uniunii compozitorilor. ● Pe tot parcursul lunii mai s-au desfășurat acțiunile de pregătire a emisiunilor de televiziune din ciclul de reportaje *„Țara mea azi"*. Au fost prezenți în această acțiune între 22—25 mai, la Constanța compozitorul Aurel Manolache și între 22—25 mai, la Tîrgoviște, compozitorii Lucian Vlădescu și Coriolan Iliescu.

A.V.

Cenacluri

Luni, 2 mai a avut loc în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" un cenaclu al Secției didactice din cadrul Uniunii compozitorilor, dedcat *Zilei copilului*. Un număr de 38 de elevi ai claselor de muzică de pe lîngă școlile de cultură generală din capitală au susținut un recital instrumental cu piese alese din repertoriul cuprins în colecțiile speciale editate de Uniune, colecții în care cu grijă au fost selectate cele mai bune creații dedicate copiilor de către compozitorii români contemporani. Programul a cuprins lucrări pentru vioară, percuție, instrumente de suflat. Micii interpreți au fost răsplătiți cu discuri, partituri și tipărituri de muzică românească, donații ale Uniunii compozitorilor.

C.S.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Vasile Spătărelu — *Prețioasele ridicole*, comedie muzicală într-un act, pe libret de Anda și D. Tăbăcaru după piesa lui Molière ● Ion Crișan — *Scrisoare de la Rovine*, operă în 3 acte, pe libretul compozitorului și versuri de Eminescu ● Gheorghe Dumitrescu — *Mihai Viteazul*, dramă istorică muzicală în 4 acte, pe libretul compozitorului.

M.M.

Secția simfonică

Lucrări simfonice : Liana Alexandra — *Simfonia a V-a* ● Dumitru Bughici — *Simfonia „Romantică"* ● George Draga — *Sarmizegetusa*, poem simfonic ● Iancu Dumitrescu — *Harryphonie pentru orchestră și soliști* ● Călin Ioachimescu — *Concert pentru trombon, contrabas și orchestră* ● Grigore Nica — *Callatis*, poem pentru orchestră ● Fred Popovici — *Arcuiri în spațiu* ● Doina Rotaru — *Concert pentru flaut, coarde și percuție* ● Andrei Tănăsescu — *Concert pentru vioară și orchestră* ● Lucrări vocal-simfonice : Dumitru Capoianu — *Valses ignobles et sentimentales du tout — 4 lieduri cu orchestră* pe versuri de G. Topârceanu ● Doru Popovici — *Izbînda împlinirii*, cantată pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Pavel Pereș ● Szabo Csaba — *În amintirea unei fete*, pentru copil narator, cor de copii, cor mixt, solo soprană, bariton, orchestră de cameră, orgă, pe un colaj din poeziile lui Spenser și Shakespeare ● Lucrări camerale : Ana Maria Avram — *4 lieduri pe versuri de Blaga* ● Wilhelm Berger — *Fantasia con ricercari pentru orgă* ● Dumitru Bughici — *Sonata pentru vioară și pian* ● Liviu Dănceanu — *Rime pentru „Archaeus"* ● Anton Dogaru — *Patru cîntece pentru voce și pian* pe vers. de Ana Blandiana ● C.D. Georgescu — *Cvartet de coarde „Compoziție în alb și negru"* ● Tudor Jarda — *Opt lieduri pe versuri de O. Goga* ● Cristian Misievici — *Recitindu-l pe Mihai Moldovan* ● Myriam Marbe — *Cvartet de coarde nr. 2* ● Viorel Munteanu — *Concertino pentru flaut, oboi, fagot* ● Tiberiu Olah — *Sonata pentru contrabași* ● Vlad Opran — *Caietul cu preludii*, pentru pian ● Saviana Opriței Diamandi — *Ipostază pentru violoncel* ● Paul Rogojină — *Poarta luminii — Sonata pentru clarinet solo* ● Doina Rotaru — *Quattrotempi pentru violoncel și percuție* ● Sigismund Toduță — *6 lieduri pe versuri de Ana Blandiana* ● Ede Terenyi — *Rapsodie barocă pentru violoncel, orchestră de coarde și percuție* ● Ulpiu Vlad — *Codex Caioni* — aranjament pentru cvintet de suflători.

Secția corală

Doru Popovici — *Izbînda împlinirii* — cor mixt, versuri Pavel Pereș ● Iovan Miclea — *Mică suită* — cor mixt, versuri Iovan Miclea ● C-tin Arvinte — *Partid simbol al demnității* — cor mixt și la 3 voci egale, versuri Viorel G. Cozma ● Constantin Ungureanu — *Odă Conducătorului* — cvartet de soliști, cor mixt și orchestră, versuri Ilarie Hinoveanu ● Teodor Caciora — *La jubileu* — cor mixt, pian și chitară, versuri Vasile Manghera ● Iosif Birtalan — *Salut partidului* — cor mixt, versuri Kanyadi Sandor : *Zorii muncii eroice* — cor mixt și la 3 voci egale cu pian, versuri Murgu Pal ; *Tablouri din Sălaj* — suită de prelucrări pentru cor de femei pe versuri populare ; *Cîntece populare din cîmpia Transilvaniei* — miniaturi pentru cor de femei pe versuri populare ● Valentin Timaru — *Sîntem vecini cu veșnicia* — cor mixt cu pian, versuri Negoiță Irimie ● Viorel Munteanu — *Imn al bucuriei* — cor mixt și de copii, cu pian, versuri Vasile Constantinescu ● Ion Cunțan — *Pace tinerii doresc* — 3 voci egale cu pian ; *Pace omenirea cere* — cor mixt cu pian, ambele pe versuri de Ion Cunțan ● Ludovic Baci — *Simbolul demnității* — cor mixt cu pian, versuri Viorel G. Cozma ; *Cu tot ce am* — poem coral mixt, versuri Andrei Bakonsky ● Coriolan Iliescu — *Dragostea de un'se-ncepe* — suită corală în 4 părți pentru cor mixt, versuri populare ● Teodor Bratu — *Acest pămînt de vis și dor* — cor mixt și pian, versuri Teodor Bratu ● Adalbert Winkler — *Concert etolar* — cor mixt și pian, versuri C-tin Cîrjan ● Anton Dogaru — *Poveste de pace* — 3 voci egale femei, versuri Areta Șandru ● Liviu Ionescu — *Slăvim o zi de glorii* — cvartet de soliști, cor mixt și orchestră, versuri Radu Ioan ; *Fiu iubit al României* — cor mixt, versuri : Viorel Gh. Cozma ● Claudiu Negulescu — *Cîntec mîinii muncitoare* solo mezzosoprană, cor mixt și pian, versuri Nicolae Dragoș ● Valentin Gruescu — *Înțeleptul* — solist copil, bariton și bas, cor voci egale femei și pian, versuri Valentin Gruescu ● Costică Andrei — *Cîntec de urare* — cor mixt, versuri Ion Nicolescu ● Dan Buciu — *Hora-n bătătură ; — Confidență* — ambele pentru voci egale femei pe versuri de Tudor Arghezi ● Adrian Iorgulescu — *Strigături* — suită de 6 miniaturi pentru cor de femei pe versuri populare ● Emiliu Dragea — *Meșterul Constantin ; Colinda cerbului ;* ambele prelucrări pentru voci egale pe versuri populare ● Constantin Rîpă — *Partid erou* — cor mixt, versuri, Daniel Horațiu ; — *Cîntec de țară* — cor mixt, versuri Otilia Cazimir.

Secția de muzică ușoară

Temistocle Popa — *Bună vreme tinerețe* — versuri Mircea Block; *Mîndria noastră Săvinești* — versuri Aurel Storin; *Pentru Anii care vin* — versuri Aurel Felea ● Richard Bartzer — *Norii au trecut* — piesă instrumentală ● George Grigoriu — *Ne iubim, da, ne iubim* și *Nu știu ce-i cu mine* — ambele pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ● Marius Țeicu — *Iarnă albă iarnă* — versuri Eugen Rotaru ● Aurel Giroveanu — *Orice fată e frumoasă cînd se îndrăgostește* — versuri Aurel Felea ● Horia Moculescu — *Să mai fiu vreodată* și *Așteptînd să vii* — ambele pe versuri de Roxana Popescu ● Ștefan Kardos — *De ce să te iubesc* — versuri C-tin Cîrian ● Ramon Tavernier — *Frați verde* — versuri Maria Sorescu; *Norii* — versuri Tudor Vianu; *Liniște* și *În lan* — ambele pe versuri de Lucian Blaga; *Romanța inimii* — versuri Ion Minulescu ● Theodor Sibiceanu — *Tu ești totul pentru mine* — piesă de orchestră; *Clarinetul îndrăgostit* — piesă pt. clarinet solo și orchestră ● Elly Roman — *Romanță pentru mai demult* — versuri Sorin Mara Angel; *Stejarul* — versuri Ștefan Tita ● Laurențiu Profeta — *Regăsire* și *Clipa întîiului zbor* — abele pe versuri de Flavia Buref ● Richard Bartzer — *Amurg Diafan* și *Diminețile Bucureștiului* ambele, piese instrumentale ● Marius Popp — *Veghe de dor* și *De ce nu ierți* — ambele, piese instrumentle de jazz ● Johnny Răducanu — *Balada Străbunilor mei, Din albastrul mărilor* și *In memoriam Nichita;* toate trei, piese instrumentale de jazz ● Edmond Deda — *Bravo „Steaua"* — versuri Aurel Felea; — *A fost ca niciodată* — versuri Aurel Storin ● Marius Țeicu — *Nu uita că te-am iubit* — versuri Roxana Popescu ● Laurențiu Profeta — *Balada drumului meu* — versuri Roxana Popescu; *Balada lui Rică* — balet muzical într-un act după Miron Radu Paraschivescu ● Richard Stein — *Cum te cheamă* — versuri Aurel Felea; *Melodii, melodii* — versuri Djentimirov ● George Grigoriu — *Doar cînd iubești cu adevărat* — versuri: A. Grigoriu și R. Iorgulescu.

Secția de fanfară

Vinicius Grefiens — *Suita românească* ● Savel Horceag — *Ostașii țării,* marș ● Dumitru Răuță — *Rapsodie moldovenească* ● Cătălin Ursu — *Invocații la Putna* poem vocal-simfonic pentru cor bărbătesc, alămuri și percuție ● Gheorghe Vulpe — *Marș marinăresc.*

Secția didactică

Felicia Donceanu: *Clopoțelul cel isteț* — 29 cîntece pentru copii, versuri F. Donceanu ● Iovan Miclea: *Eroul drag al vremurilor noastre,* versuri Nicușor Constantinescu ● *Rodul sîrguinței,* versuri Nicolae Tache ● Teodor Bratu: *5 coruri și cîntece școlare* (Azorel, Vai ce zarvă e-n grădină, În livadă, Cîntec de seară), versuri Constantin Ciocan ● Mircea Bădulescu: *Dans popular din Reșița* — pentru orchestră ● Laurențiu Profeta: *Lanul,* versuri Cleopatra Lorințiu ● Ioan Alexandrescu: *Albina,* versuri Alexandru Bălănescu ● Dan Mihai Goia: *Patria,* versuri Ion Brad, *Joc de copii,* versuri onomatopeice ● Anton Dogaru: *Trei momente muzicale dobrogene* pentru vioară și pian; *Copiii vor să fie pace,* versuri Nicușor Constantinescu ● Aurel Giroveanu: *Din inimă vă mulțumim,* versuri Mihai Negulescu ● Alexandru Velehorschi: *Pază bună* și *Tîlharul pedepsit,* versuri Tudor Arghezi; *Preludiu* pentru trombon și pian ● Vasile Timiș: *Toccatina* — pentru pian ● Dorel Pașcu: *Din iernile copilăriei* — suită pentru orchestră ● Valentin Petculescu: *Barza și broțăcelul* și *Pițigoiul Pițiguș,* versuri Passionaria Stoicescu ● Constantin Catrina: *Albinița* și *Pană Păuleană,* versuri populare.

S.N.

Secția de critică și muzicologie

Cristina Vasiliu — *Scriitori și lumea muzicii* ● Titus Moisescu — *Noi documente ale muzicii medievale românești* ● Titus Moisescu și Marin Ionescu — *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna* ● Arta Florescu în dialog cu Iosif Sava — *Contrapunct liric. Vocile veacului* ● Mihaela Marinescu — *Legenda Meșterului Manole în creația vocal-simfonică românească; Faust în opt ipostaze muzicale* ● Constantin Catrina — *Studii și documente de muzică românească* ● Francisc Laszlo — *Moștenirea lui Bela Bartók în România* ● Petre Brâncuși — *Monumente ale culturii muzicale românești* ● Wilhelm Berger — *Teoria generală a sonatei* ● Smaranda Oțeanu — *În fiecare zi — ziua planetei Pămînt* ● Vasile Donose — *Sinteze III; Conștiința estetică românească în primele patru decenii ale secolului XX* ● Dumitru Jompan — *Studiul „Valori muzicale în proza lui Sorin Titel; Studiul monografic „Domnosie Stancioni, cimpoierul păpușar din Cornișor"* ● Emilia Comișel — *Studii de folclor și etnomuzicologie* (în limba franceză) ● Hrisanta Marin — *Manuscrisul stihirar 439 IV BCU de la Iași* ● Alexandru Leahu — *Studiul „Vocația universală a culturii muzicale a României socialiste"* ● Zeno Vancea — *Istoria gîndirii estetice muzicale românești (vol. I)* ● Despina Petecel — *Muzicienii noștri se destăinuie (vol. I)* ● Viorel Cosma — *Muzicienii din România* (literele A—C) — vol. II ● Ruxandra Arzoiu — *Contribuții la analiza creației lui Mihail Andricu* ● Sebastian Barbu Bucur — *Manuscrise muzicale românești de la Prodromu Athos (sec. XVI—XIX)* ● Laura Mihail — *George Enescu în lumina interviurilor sale* ● Vasile Donose — *Studiul „Idei și particularități specifice privind definirea și înțelegerea conceptului de accesibilitate în muzică".*

R.S.

Lucrări corale premiate la cea de a VI-a ediție a Concursului cîntecului politic pentru tineret

Premiul I

Vasile Vasilache — *Șaizeci și cinci de trepte spre lumină.* Versuri Eugen Rotaru

Premiul II

Adalbert Winkler — *Țării îi închinăm tinerețea.* Versuri Constantin Cîrjan

Premiul III

Valentin Gruescu — *Ziditori de Românie.* Versuri Petre Nicolae

Premiul Uniunii Compozitorilor

Mircea Neagu — *Pentru-al țării viitor.* Versuri Viorel Gh. Cozma.

Premiul Consiliului Culturii și Educației Socialiste

Vasile V. Vasilache — *Să ne trăiești parfum al patriei române.* Versuri Eugen Rotaru

Mențiune

Dan Bălan — *Șaizeci și cinci de primăveri.* Versuri Aristide Mircea

Adalbert Winkler — *Noi UTC-iștii.* Versuri Eugen Rotaru

Lucrări premiate la a VI-a ediție a Concursului cîntecului politic pentru tineret — muzică ușoară

Premiul I

Dan Dimitriu — *Pace pentru viitor.* Versuri Eugen Rotaru

Premiul II

Ionel Tudor — *Urcăm spre viitor.* Versuri Andreea Andrei

Premiul III

Claudia Daniela Nacu — *Pentru anii noștri tineri.* Versuri Dan Verona

Octav Firulescu — *Cîntec pentru pacea planetei.* Versuri Gina Teodorescu

Premiul Uniunii Compozitorilor

Sile Dinicu — *Țară străbună.* Versuri Aristide Mircea

Ion Cristinoiu — *Tinerețea noastră luminoasă.* Versuri Angel Grigoriu

Premiul Consiliului Culturii și Educației Socialiste

Horia Moculescu — *Cîntecul pe care-l știu.* Versuri George Țărnea

Marcel Dragomir — *Sînt tînăr.* Versuri Teodora Popa Mazilu

Mențiuni

Dumitru Lupu — *Tinerețea primăvara.* Versuri Nicolae Dragoș

Petre Magdin — *Pentru voi.* Versuri : Eugen Dumitru

Noutăți editoriale

— *Multiversum* — piesă simfonică de Liviu Dandara
— *Cîntecul de leagăn* — de Ghizela Sulițeanu
— *Cîntecul popular românesc* de Eugenia Cernea
— *Cîntece patrotice și revoluționare* — antologie din creația compozitorilor amatori — „Cîntarea României", ediția a IV-a
— *Vocație și destin* — *Dinu Lipatti*, de Carmen Păsculescu Florian
— *40 de ani în fotoliul de orchestră* de Viorel Cosma

Noutăți Electrecord

— *Arii din opere* interpretate de Mihaela Botez și Lisette Georgescu
— *Arii din opere* interpretate de Arta Florescu
— *Coliba unchiului Tom* — dramatizare pentru copii, regia artistică Cristian Munteanu
— *Confesiuni* — muzică de jazz — de Johnny Răducanu
— *Muzică ușoară* interpretată de Alexandru Jula
— *Muzică populară* interpretată de Ileana Mihail, Anica Tudor, Maria Dragomiroiu, Dan Voinicu, Georgeta Galoiu, Brîndușa Covalciuc.
— *Muzică populară* interpretată de orchestra condusă de Marius Olmazu, solist Nelu Zidaru.

MARINA VLAD

Cristina SÂRBU

Fiecare opus semnat de tînăra compozitoare Marina Vlad excelează prin seriozitate, probitate profesională, finisare atentă a detaliilor și viziune echilibrată asupra întregului. Nu se simte în paginile Marinei Vlad ușurința adesea superficială a așa numitei „inspirații de moment" ; toate elementele construcției muzicale își au solid motivată prezența. Și nu se poate să nu fie așa în cazul unui discipol al maestrului Ștefan Niculescu, discipol care simte astăzi, la rîndul său, greul menirii de dascăl. Marina Vlad este,

de la terminarea studiilor (1973) asistentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București în cadrul catedrei de Teorie-Dirijat-Pedagogie, la disciplina Teoria muzicii. Compozitoarea ne apare în creația sa ca un spirit organizat, deschis noului dar, în același timp, atent și cu discernămînt în fața „capcanelor" acestuia. Accesul la adevărat-valoroasa muzică este facilitat atît de solida sa educație de specialitate cît și de susținuta muncă teoretică de cercetare, ale cărei roade sînt, pînă acum, studiile „Tonalitatea" și „Modulația". Clarificîndu-și problemele de teorie și compoziție muzicală contemporană, creatorul Marina Vlad continuă prin a da glas gîndirii și simțirii sale și acestea indisolubil legate de contururile și substanța cîntecului popular românesc. Fără a fi, cantitativ, impresionantă, lista opusurilor semnate de Marina Vlad este consistentă prin diversitatea genurilor abordate, originalitatea ideilor și maniera de lucru cu totul personală. Amintim *Sonata pentru vioară și pian* (1978), *Rondo pentru pian* (1978), *Mișcare simfonică* (1979), *Imagini pentru ochestră de coarde* (1980), *Cvartetul de coarde nr. 1* (1981), *Sonata pentru pian* (1981), *Cvartetul de coarde nr. 2 „Împliniri" 1982), Legendă* și *În căutarea jocului,* două piese pentru pian *(1982), Două schițe pentru trio de coarde* (1983), *Trio de coarde nr. 1 „Inscripții pentru pace"* (1984), *„În pădure"* suită pentru pian (1984) partitură dedicată copiilor și *Trio de coarde nr. 2, „Vis de pace"* (1985) lucrare dedicată Anului Internațional al Păcii (1986).

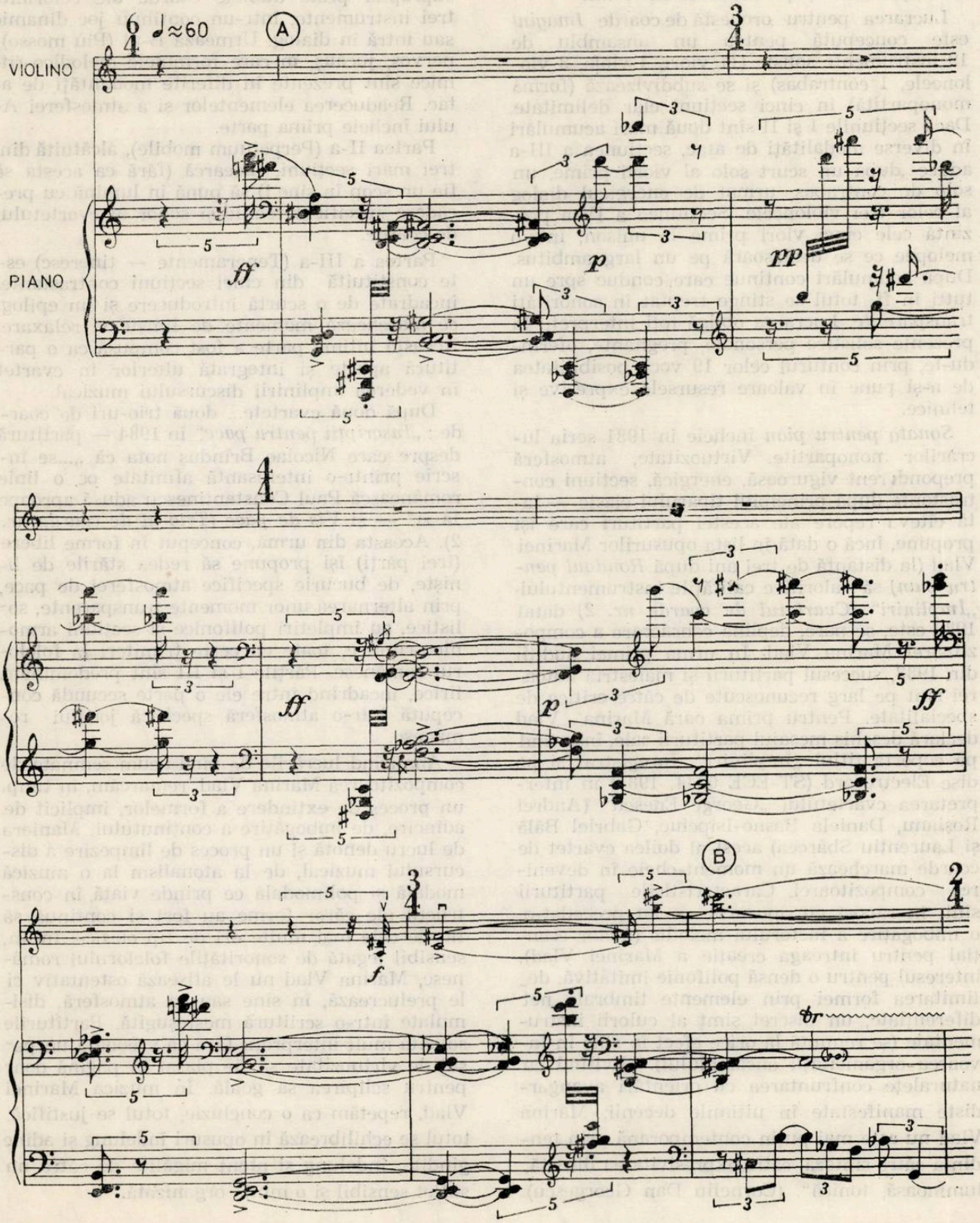
Primele șase partituri semnate Marina Vlad sînt toate lucrări monopartite cu durate între 6 și 12 minute. Nici următoarele opusuri nu sînt, ca dimensiuni mult prea extinse. În pagini concentrate deci, condensate, Marina Vlad expune și epuizează idei clare, concise, într-un travaliu esențializat. Forma clasică domină. *Sonata pentru vioară și pian* (monopartită) folosește tiparul clasic. Cele două instrumente au, fiecare, o pondere egală în economia lucrării. Materialul sonor include toate cele 12 sunete, fără o organizare severă dinainte stabilită ci conform necesităților de creare a unor stări de tensiune și relaxare, stări ce se succed alternativ pe parcursul piesei. Ideea primă, punte, ideea secundă puternic contrastantă, dezvoltarea, reexpoziția ce începe cu ideea secundă modificată căreia i se alipește apoi, fără punte, ideea primă și, în final, o codă de mare virtuozitate instrumentală — iată planul de desfășurare a acestei *Sonate*. În ce privește materialul muzical folosit, trebuie să revenim asupra sa și să atragem în mod deosebit atenția asupra prezenței unei principale caracteristici a cîntecului popular românesc, anume, împletirea unor fragmente viguroase dinamice, cu elemente melodice, de factură lirică, manieră de lucru ce a dat compozitoarei posibilitatea de a crea în partitura sa secțiuni puternic contrastante, de mare efect. (ex. 1).

Rondoul pentru pian este o lucrare în care Marina Vlad s-a concentrat asupra valorificării valențelor tehnice și expresive ale instrumentului. O muzică veselă, jucăușă în refren, tensionată în cuplete și codă, acesta este *Rondoul pentru pian* în care sonoritățile, pornind

SONATA

PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN

MARINA VLAD



de la o bază modală se întregesc, în unele secțiuni atingînd totalul cromatic. Urmărind să imprime partiturii un caracter cît mai dinamic Marina Vlad folosește diferite modalități de atac, într-o largă paletă de nuanțe. Muzica se desfășoară uzînd de întreaga claviatură a pianului, într-o scriitură variată, în care se îmbină fragmente de monodie acompaniată cu omofonie, polifonie și polifonie de omofonii.

Lucrarea pentru orchestă de coarde *Imagini* este concepută pentru un ansamblu de 19 instrumente soliste (11 viori, 4 viole, 3 violoncele, 1 contrabas) și se subdivizează (formă monopartită) în cinci secțiuni clar delimitate. Dacă secțiunile I și II sînt două mari acumulări în diverse modalități de atac, secțiunea a III-a aduce ,după un scurt solo al viorii prime, un solo de contrabas, urmat de energicul dialog al celor trei violoncele. Secțiunea a IV-a prezintă cele cinci viori prime la unison, într-o melopee ce se desfășoară pe un larg ambitus. După acumulări continue care conduc spre un tutti în ff, totul se stinge treptat în sonorități transparente. Lucrarea obligă toți interpreții la prezențe solistice personale, pregnante, oferindu-le, prin conturul celor 19 voci, posibilitatea de a-și pune în valoare resursele expresive și tehnice.

Sonata pentru pian încheie în 1981 seria lucrărilor monopartite. Virtuozitate, atmosferă preponderent viguroasă, energică, secțiuni contrastante după principiul tiparului clasic — iată cîteva repere ale acestei partituri care își propune, încă o dată în lista opusurilor Marinei Vlad (la distanță de trei ani după *Rondoul pentru pian)* să valorifice calitățile instrumentului. *„Împliniri" (Cvartetul de coarde nr. 2)* datat 1982 este, se pare, deplina consacrare a compozitoarei Marina Vlad. În urma primei audiții din 1983, succesul partiturii și măiestria autoarei sînt pe larg recunoscute de către critica de specialitate. Pentru prima oară Marina Vlad declară deschis mesajul partiturii sale, înscriind pe copertă titlul „Împliniri". Înregistrat și pe disc Electrecord (ST-ECE 0244, 1984) în interpretarea cvartetului „George Enescu" (Andrei Roșianu, Daniela Basno-Isipciuc, Gabriel Bălă și Laurențiu Sbârcea) acest al doilea cvartet de coarde marchează un moment-cheie în devenirea compozitoarei. Caracteristicile partiturii sînt, în raport cu opusurile ce au precedat-o, o îmbogățire a factorului melodic (factor esențial pentru întreaga creație a Marinei Vlad), interesul pentru o densă polifonie imitativă, delimitarea formei prin elemente timbrale net diferențiate, un discret simț al culorii instrumentale (se renunță la orice efect în sine în favoarea organicității ansamblului). „Evitînd cu naturalețe confruntarea cu orientări avangardiste manifestate în ultimile decenii, Marina Vlad nu este mai puțin contemporană prin tendința către sinteză, către expresivitatea directă, luminoasă, tonică". (Corneliu Dan Georgescu).

Munca la acest cvartet de coarde a fost îndelungată. O primă variantă a ceea ce va deveni mai tîrziu partitura în trei părți a *Cvartetului nr. 2* este *Cvartetul nr. 1* datat 1981 și conceput monopartit. În 1982 lucrarea este complet refăcută și mult extinsă. Partea I (Adagio) în formă de lied, introduce secțiunea A, în care liniile melodice sinuoase ale viorii prime se suprapun peste dublele coarde ale celorlalte trei instrumente, într-un continuu joc dinamic sau intră în dialog. Urmează B-ul (Più mosso), nervos, jucăuș, în care formulele melodico-ritmice sînt prezente în diferite modalități de atac. Readucerea elementelor și a atmosferei A-ului încheie prima parte.

Partea II-a (Perpetuum mobile), alcătuită din trei mari secțiuni, încearcă (fără ca acesta să fie un scop în sine !) să pună în lumină cu precădere specificul tehnic și sonor al cvartetului de coarde.

Partea a III-a (Teneramente — tineresc) este constituită din cinci secțiuni contrastante, încadrate de o scurtă introducere și un epilog, ce marchează momente de liniște și relaxare. Această ultimă parte a fost compusă ca o partitură aparte și integrată ulterior în cvartet în vederea împlinirii discursului muzical.

După două cvartete... două trio-uri de coarde : *„Inscripții pentru pace"* în 1984 — partitură despre care Nicolae Brînduș nota că „...se înscrie printr-o interesantă afinitate pe o linie românească Paul Constantinescu adusă aproape la zi" — și *Vis de pace (Trio-ul de coarde nr. 2).* Aceasta din urmă, conceput în forme libere (trei părți) își propune să redea stările de liniște, de bucurie specifice atmosferei de pace, prin alternarea unor momente transparente, solistice, cu împletiri polifonice și secțiuni armonico-ritmice, toate cu certe trimiteri la folclorul românesc. Părțile I și III sînt predominant lirice, încadrînd între ele o parte secundă concepută într-o atmosferă specifică jocului românesc.

Analizînd lucrările de pînă acum semnate de compozitoarea Marina Vlad, remarcăm, în timp, un proces de extindere a formelor, implicit de adîncire, de îmbogățire a conținutului. Maniera de lucru denotă și un proces de limpezire a discursului muzical, de la atonalism la o muzică modală și polimodală ce prinde viață în construcții ale căror forme au fost și continuă să fie de cele mai multe ori de tip clasic. Intim, sensibil legată de sonoritățile folclorului românesc, Marina Vlad nu le afișează ostentativ ci le prelucrează, în sine sau ca atmosferă, disimulate într-o scriitură meșteșugită. Partiturile solicită mult interpreții fără ca vreodată un pasaj de virtuozitate să fie plasat în pagină doar pentru sclipirea sa goală. În muzica Marinei Vlad, repetăm ca o concluzie, totul se justifică, totul se echilibrează în opusuri îndelung și adînc gîndite, îndelung și atent migălite de către un suflet sensibil și o minte organizată.

„Fidanțata română", un balet necunoscut din secolul trecut

Octavian Lazăr COSMA

Intenționam să extindem profilul acestui material pentru a pleda în favoarea alcătuirii cronologiei reprezentațiilor de balet din țara noastră dar am renunțat, concentrîndu-ne atenția asupra partiturii *Fidanțata română*, interpretată sau pregătită în acest scop la București, în aprilie 1871, înscriindu-se într-o suită de manifestări ce urmăreau emanciparea spectacolului coregrafic cu atribute specifice românești. Totuși, necesitatea unui atare demers nu mai comportă demonstrații, fiind menit să stabilească cu rigurozitate salba evolutivă a baletului, atît în plan componistic cît și interpretativ. Absența cronologiei am simțit-o adeseori, căutînd reperele unor titluri ce nu ne reținuseră prea mult într-o anume etapă, nevrînd parcă să se dezvăluie cunoașterii, reapărînd din cînd în cînd pe ecranul investigațiilor noastre, obsedîndu-ne prin necunoscutul ce plana în jurul lor, căci datele prin care se legitimau erau insuficiente pentru a le stabili individualitatea artistică și poziția diacronică.

Un asemenea caz l-a constituit pentru noi *Fidanțata română*, care ne-a preocupat și intrigat ani la rînd, nefiind singurul căci deținem încă prea puține informații și în legătură cu alte titluri, unele aparținînd culturilor învecinate, vehiculînd elemente tematice sau muzicale de inspirație românească. Fenomenul intersectării artistice apare firesc în proiectarea unor școli și culturi muzicale, relevînd curioase ipoteze și contribuții, unele adiacente, fără rezultate și urmări sensibile, dar care nu pot fi trecute cu vederea pentru simplul motiv că au existat, revendicîndu-și notificarea. Bunăoară, apare extrem de interesant, pentru arta coregrafică și componistică, baletul din 1688 de Daniel Speer : *Musicalisch Türchischer Eulen-Spiegel*, ce alătură dansuri, „joco seriorum", ale popoarelor din răsăritul Europei, două atestate drept „valahe", inflexiuni caracteristice melodiilor românești putîndu-se repera și în numerele altor dansuri, compozitorul cunoscînd muzica noastră din anii petrecuți ca „trompetist" la curtea domnească a Moldovei.

De la începutul secolului al XIX-lea se configurează alte două titluri, datorate unor compozitori străini : *Horia si Cloșca în birt*, balet de Müler, reprezentat la Sibiu (14 noiembrie 1822) și *Cununa de aur sau Sărbătoarea în tabără*, în partitură această alternativă a titlului este *Sărbătoarea Moldovenilor*, de italianul Catterino Cavos, în colaborare cu I. Eizrih, jucat la Petersburg, în Rusia (28 iulie 1828), „balet de divertisment național"[1], după cum se arată în *Ejegodnik Imperatorskih Teatrov*, S. Petersburg 1982, vol. III, p. 3.

Interesul pentru genul baletului se evidențiază la noi în jurul anilor 1850, atunci cînd mișcarea teatrală românească prinsese contururi clare, tinzînd spre diversificarea genurilor. Mărturie în acest sens sînt manuscrisele unor proiecte coregrafice, partituri aflate în stadii felurite de finalizare, cele mai multe datorate compozitorului Ioan Andrei Wachmann : *Danse de l'auro, Țara dansurilor, Les Pirates de prairie, Baletul flăcărilor* sau *Baletul flăcărilor și al priculicilor* și *Dansul mateloților*. Cum însă aceste creații nu au fost finalizate scenic, nu au avut repercusiuni asupra dezvoltării genului coregrafic. Abea după 1860 se cristalizează o mișcare în acest sector artistic, atunci cînd dansatorul și coregraful George Moceanu concepe o serie de creații și montări, și cînd trupe străine de balet, engleze, germane, ruse încep să-și arate măiestria în turnee cu spectacole de divertisment, cîștigînd interesul publicului român. Dintre realizările lui George Moceanu, axate în exclusivitate pe valorificarea jocurilor populare naționale, reținem : *Jucata*, 1866, *Romana*, 1874, *Dansul mirilor*, 1874, *Sărbătoare în sat*, 1893, desigur, doar cîteva din bogata activitate a acestui maestru prea puțin prețuit și cunoscut. Un alt animator coregrafic, în țară și peste hotare, a fost la cumpăna veacurilor XIX—XX, Grigore Cavaler de Pantazi, care a colaborat, ca și G. Moceanu, prea puțin cu compozitorii români cu posibilitățile certe în meseria lor, ceea ce nu a fost de natură să genereze creații de răsunet. Dar să revenim.

Interesul pentru subiecte de inspirație dramatică și muzicală românească se menține, deși se manifestă sporadic și oarecum periferic. La Paris, după cum își informează cititorii *Buletinul instrucțiunei publice*, București I, nr. 1—2, 1—31 august 1866, p. 640, la Teatrul de la Gaîté s-a prezentat... „un superb balet național"... intitulat *La Moldaviena*, fără să se indice nici un autor. Anunțul se încheie cu îndemnul... „ar fi timpul ca și scena noastră să se ocupe de coregrafia națională".

Acest imperativ este sesizat de artiștii trupelor străine de balet care întreprind turnee la noi în țară, ansambluri coregrafice românești încă nu existau, și, în decembrie 1869, se oferă publicului bucureștean „baletul național" :

Doamna de aur sau Demonul dansului învins, muzica Ludovic Wiest, axată pe melodii românești de joc, constituindu-se în spectacolul inaugural al genului în cultura românească, în pofida unei atitudini ostile la una din reprezentații, deplîngîndu-se batjocorirea datinilor personajelor și jocurilor noastre de către străini. Cu toate acestea, compozitorul Ludovic Wiest a realizat o partitură eficientă sub raport teatral, punînd în lumină frumusețea dansurilor naționale, ceea ce a făcut ca finalmente, presa și publicul să susțină și să aprecieze această creație. Întrebarea care se naște este dacă au urmat și alte încercări pe linia *Doamnei de aur*, valorificîndu-se subiecte și melodii românești ?

Răspunsul îl dă *Fidanțata română*, în termeni contemporani — *Logodnica română*, prezentat, bănuim, pub'icului bucureștean doi ani mai tîrziu. Am folosit relativul „bănuim" deoarece, contrar obișnuinței, presa vremii este foarte săracă, neoferind cronici. Persistentele noastre investigații nu s-au soldat cu rezultate revelatoare. O singură excepție, relatarea oferită de ziarul *Informațiunile, București*, II, nr. 228, din 22 aprilie 1871, pagina 4, printr-un text, ce poate fi o cronică, nu foarte clar redactată în cîteva locuri :

„*Fidanțata română sau peteala* este un balet al cărui libret e făcut de d-nii Nuitter și St-Léon și muzica de d-nii Graziani și Matiozzi. Acesta pe temă este după obiceiul român găteala Fidanțatei, în ziua nunții sale. Fiind toți fidanțații și un principe care trece. Ce va rezulta ? O scenă de cochetărie și de gelozie amoroasă care se va termina prin împăcarea acestor doi fidanțați. Aceasta e lesne de imaginat și așa se întîmplă și în adevăr. Cu aceste escarmușe inocente, se amestecă danțuri de caracter și totul formează un frumos spectacol. Muzica de d-nii Grazziani și Matiozzi are partea sa la reușita *Fidanțatei române*, ea saltă convinabilimente și înseamnă măsura cu verva".

Așadar, *Fidanțata română* are aspectul unui balet-diverstiment, axat pe datina gătirii logodnicei pentru cununie, agrementată de pretextul trecerii unui prinț care, admirînd frumoasa fată, declanșează un conflict ce se rezolvă la timp pentru a nu schimba cursul evenimentelor, cei doi tineri împlinindu-și visul prin actul căsătoriei.

Dacă acest balet s-a reprezentat la București, și credem că a fost, spectacolul nu își revendică dreptul de premieră absolută deoarece, anterior, s-a jucat în Rusia. Astfel, la Petersburg, premiera a avut loc la 1 noiembrie 1866 la Teatrul Imperial, cu titlul : *Valahskaia nevesta ili Zolotcia kosa — Logodnica (Fidantata) valahă sau Cosița de aur*[2], ca autor fiiind indicat unul dintre semnatarii libretului, Saint-Léon. Printre dansatori a fost și Marius Petipa. Baletul figurează din nou în repertoriu după doi ani, reluarea avînd loc la 15 aprilie 1868, rolul principal deținîndu-l Liadova.

Logodnica valahă sau Cosița de aur, cu titlul tradus și în franceză : *La fiancée valaque* s-a montat și la Teatrul Mare din Moscova, premiera fiind la 18 septembrie 1867, în coreografia lui Frederica. Datele baletului conțin mai multe precizări : un act și două tablouri de Nuitter și St-Léon, muzica de Maximillian Graziani și Mattiozzi[3].

În general, despre muzica baletelor acestei etape nu ne putem face o idee precisă neavînd partiturile, în cele mai multe cazuri pierdute, distruse. Există pagini răz'ețe, bunăoară, din *Doamna de aur*, sub forma unor dansuri pentru pian. Știma de vioară din *Fidanțata română*, păstrată în Biblioteca Teatrului de Operă și Balet din Leningrad, deținătoarea fondului fostului Teatru Imperial, facilitează, cît se poate după o știmă, înțelegerea profilului muzical al acestui balet.

Mai înainte de toate se naște întrebarea : cine sînt ce doi autori ai muzicii ? M. Graziani și R (?) Matiozzi au activat ca și corepetitori la Opera Imperială din Petersburg, preocupările componistice fiind modeste, cu greu putîndu-se găsi numele vreunuia în enciclopediile și dicționarele de specialitate. Chiar și faptul că au compus împreună muzica baletului *Fidanțata română* este de natură să genereze suspiciuni asupra potențialului componistic de care dispuneau. Cu toate acestea, cei doi pianiști au realizat o partitură care nu poate să nu ne intereseze, vehiculînd, chiar prin titlu, o tematică de rezonanță românească. Dar numai prin titlu ? Muzica nu apare, de asemenea, de esență românească ? Partitura știma de vioară permite să răspundem pozitiv la această întrebare.

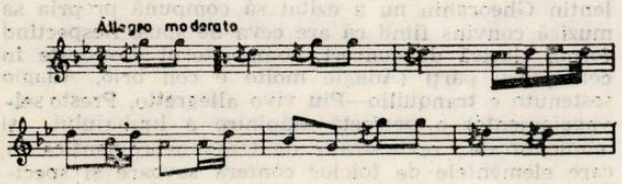
Divertismenul coregrafic *Fidanțata română*, de alură romantică, corespunzător tipologiei stilistice acreditată în acest gen pentru respectiva epocă, este structurat pe melodii populare românești, din categoria sau de tipul celor vehiculate în transrierile pub'icate în jurul anului 1850. Astfel, avem o probă concludentă a faptului că volumele de cîntece și dansuri populare românești de la mijlocul secolului trecut au avut repercusiuni în planul creației muzicale. Circumstanțele în care cei doi muzicieni italieni au cunoscut muzica noastră populară nu sînt clare. S-ar putea să fi activat ca și corepetitori în trupe italiene la noi. Mai plauzibilă este însă abordarea folclorului românesc pe cale livrescă, după volumele de prelucrări destinate pianului. Sursa care le-a servit materialul fiind : *Arii naționale românești* de Carol Miculi, după cum se va demonstra.

Admițînd că știma viorii conține muzica baletului *Fidanțata română* in extenso, atunci principiul numerelor închise a condus procesul compunerii celor 8 momente, unele mai desfășurate, cu procedee decupate din partiturile celebre. Acest fapt nu trebuie să ne surprindă, mișcările coregrafice solicitînd anume rit-

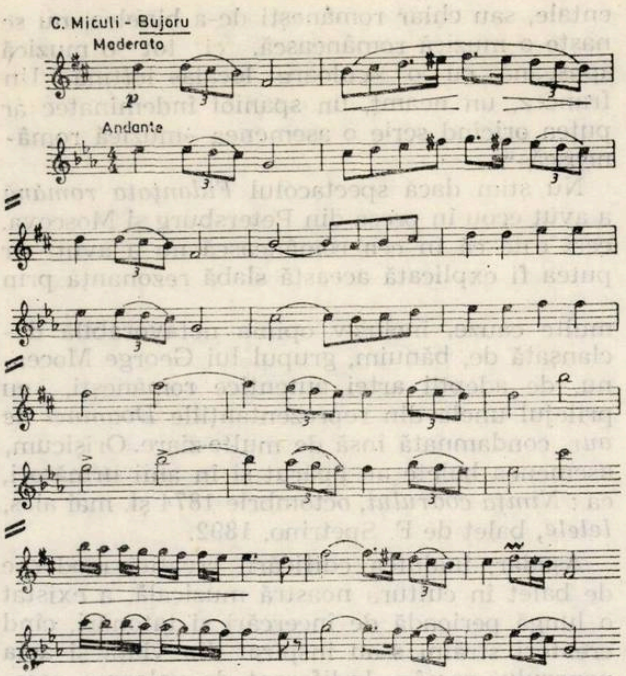
muri și formule convenționale, cu atît mai mult, cu cît era faza de cristalizare a dansului clasic, a baletului clasic. Cu toate acestea, se întîlnesc numere în care structura pare adoptată din modelul muzicii populare românești, numerele fiind clădite pe mai multe fraze distincte, principiul juxtapunerii articulîndu-se în secțiuni, declanșînd o muzică fluentă, cu teme contrastante, mai bine spus, diferite, capabile să asigure discursului o anumită prospețime perpetuă.

Metoda citării și prelucrării nu prea ingenioase a melodiei populare fiind suverană, compozitorii nu au avut inițiativă pe linia dezvoltării celulelor tematice. Din această cauză simfonismul nu e propriu acestui balet, succesiunile variaționale, îndeosebi melodice, dețin supremația în discursul acestei muzici, marcată de imperativele gestului coregrafic. În direcția teatralității, potrivit viziunii acelor timpuri, muzica apare funcțională, oferind secțiuni contrastante, pe porțiuni apropiate, contururi tonale clare, ritmică pregnantă, frazări distribuite simetric, astfel ca, pretutindeni, inclusiv acolo unde citatul românesc se declară, se infiltrează atributele stilului de balet, stilul muzicii occidentale. Deși toate numerele poartă caracteristicile melosului nostru popular, pertinența lor este diminuată și afectată de formulări stereotipice.

Nr. 1, Preludiu, Moderato assai și Allegro moderato, are caracter eclectic, proiectînd incizii tematice specifice muzicii de divertisment coregrafic, pigmentate cu ecouri de romanță discret interpuse. Rezonanțe românești, deduse din matricea jocului popular, se pot sesiza în *Allegro moderato.* De fapt, se operează cu o amalgamare a cîtorva formule de joc, realizîndu-se o muzică de colorit, fără însă a se face prea manifest. Se pot sesiza în *Preludiu* nu mai puțin de patru secțiuni, cele centrale avînd evidente tangențe cu muzica noastră, într-o dispunere ce favorizează opoziția major-minor, Sol-sol. Iată un fragment ce susține prezența jocului românesc :



Moderato, Nr. 2 se organizează, deasemenea, prin cumularea frazelor, dintre care, a doua apare mai caracteristică, cu formule melodice descendente, amintind genul baladei, ca și tenta modal-cromatică, alterîndu-se treapta a IV-a. Prototipul acestei teme se găsește în colecția lui Carol Miculi : *Arii naționale românești,* Caetul II, nr. 7, intitulat *Bujoru.* Iată-le alăturate :



Nr. 3, Allegretto, ce poartă titulatura : *La Hora, Danse Vallakhe,* notat în măsura $^3/_4$ este alcătuit din două secțiuni, fiecare axîndu-se pe o temă de joc. Prima, mai pregnantă, provine din aceeași culegere-aranjare a lui Carol Miculi, Nr. 6 — *Sub o culme de cetate,* fapt ce ne determină să nu mai apelăm la exemplificare. Și nr. 4 își are modelul în aceeași colecție, Caietul prim, *Muntenesc.*

Allegro marcato, Nr. 5, prezintă trei elemente melodice, dezvăluind tangențe cu *Arcanu,* Caietul III, nr. 3, cel secund, cu o ritmică pregnantă. Ceva mai desfășurat apar numerele finale, dînd prilej balerinilor să-și etaleze posibilitățile tehnice. Așa apare Nr. 6, cu cele două idei muzicale contrastante. Ritmul binar e caracteristic numărului 7, *Andante,* moment de relativă relaxare înaintea ultimului moment, *Allegro moderato* și *Allegretto,* structurate pe un mănunchi de teme, complementare mai curînd decît contrastante, într-o derulare precipitată, ce marchează culminația, rezonanțele jocului românesc presărîndu-se pretutindeni.

Altceva decît valoarea funcțională este greu de sesizat în muzica acestui balet. Cît privește aspectele ce decurg din apelarea la atributele de specificitate românească se impun două remarci. Prima, indiscutabil, pentru acea perioadă, pitorescul conferit spectacolului coregrafic de elementele românești era de natură să propage valențele creației noastre populare. A doua, în privința cuantumului de specificitate națională, cu șanse de dăinuire, de autenticitate, credem că sînt întru-totul valabile remarcile lui Constantin Brăiloiu : „Cîntecul popular nu este o podoabă, un condiment. Dintr-o muzică apuseană pipărată cu intervale și ritmuri ori-

entale, sau chiar românești de-a binelea, nu se naște o muzică românească, ci tot o muzică apuseană cu o «culoare locală» ieftină. Un francez, un neamț, un spaniol îndemînatec ar putea oricînd scrie o asemenea «muzică românească»".

Nu știm dacă spectacolul *Fidanțata română* a avut ecou în presa din Petersburg și Moscova. cert este că în cea românească nu a avut. Ar putea fi explicată această slabă rezonanță prin multe cauze, inclusiv opinia nefavorabilă declanșată de, bănuim, grupul lui George Moceanu, de adepții artei autentice românești, cu prilejul uneia din reprezentațiile *Doamnei de aur*, condamnată însă de multe ziare. Orișicum, asemenea balete au apărut și în anii următori, ca : *Nimfa codrului*, octombrie 1874 și, mai ales, *Ielele*, balet de F. Spetrino, 1892.

Așadar, înaintea edificării creației moderne de balet în cultura noastră muzicală, a existat o lungă perioadă de încercări și tatonări, cînd creatori străini s-au inspirat din viața și arta poporului român. Indiferent de valoarea acestor contribuții, istoriografia noastră e datoare să le înregistreze și să le cunoască pentru a putea proiecta dimensiunea valorică a procesului parcurs. Într-un asemenea demers, *Fidanțata română* este importantă pentru că demonstrează, cel puțin, semnalarea cunoașterii atributelor artistice ale artei populare românești, devenită sursă de inspirație pentru creatori europeni.

[1] *Ejegodnik Imperatorskih Teatrov* vol. III Petersburg. *Lista repertoriului Teatrelor Imperiale din Petersburg*, p. 62.

[2] Idem. *Lista repertoriului Teatrelor Imperiale din Moscova*, p. 75.

[3] Ortografierea unor nume comportă variante. În unele surse, Graziani apare Grazziani ; Mattiozzi apare, Matiozzi. Coregrafia montării din Moscova, în izvoarele franceze, este Frederique. Apoi, inițiala prenumelui Mattiozzi este R. sau B.

[4] Brăiloiu, Constantin. *Cronică muzicală. Muzica românească*. În : Curentul, 2 februarie 1926 ; Cf : *Opere*, vol. III. Ediție îngrijită de Emilia Comișel. București, Ed. Muz. 1974, p. 277

VIAȚA MUZICALĂ

Concert omagial

O cronică a concertului vocal-simfonic desfășurat la 8 mai la Ateneul Român și avîndu-l la pupitrul dirijoral pe Mircea Cristescu nu poate eluda, cred, impresia de real eveniment determinat de valoarea de ansamblu a orchestrei și corului Filarmonicii „George Enescu" (maestru de cor : Nicolae Bica) coroborată fericit cu valoarea opus-urilor interpretate. Este, totodată, demn de remarcat efortul de înlăturare a unei anumite rețineri față de partiturile de muzică românească pe care orchestra filarmonică bucureșteană îl manifesta uneori în concertele sale. Apare din ce în ce mai clară atenția cu care sînt tratate piesele românești, dorința de a fi puse într-o lumină cît mai propice judecăților de valoare și, nu în ultimul rînd, satisfacția de a interpreta muzică românească în primă audiție. Efectul la public este astfel pe măsura efortului depus, prejudecățile și snobismul care încă mai pot fi detectate în rîndul publicului meloman bătînd din ce în mai mult în retragere...

Într-un astfel de cadru favorabil, prima audiție a Cantatei *„Izbînda împlinirii"* dedicată de compozitorul Doru Popovici și poetul Pavel Pereș celei de a 65-a aniversări a Partidului Comunist Român, a însemnat o fericită simbioză între verbul militant, purtător de profunde semnificații și muzica arcuită limpede în volutele sale, senină și gravă în același timp realizată de compozitor cu mijloace componistice pe cît de eficiente pe atît de expresive. Harul armonic care străbate această lucrare îi conferă, cred substanțialitate și prospețime, structurile monodice împlinind fluent un corpus sonor de sorginte modală. Raportul voci-instrumente mi s-a părut a fi definitoriu pentru modul în care Doru Popovici a conceput această cantată ; vocile au răsunat ca o posibilă proiecție a rezonanței instrumentale, ca un ecou în timp al devenirii noastre...

Reascultînd *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu (solist autorul) am admirat fără rezerve talentul componistic al interpretului de mare valoare care este... Valentin Gheorghiu. Muzician complex, preocupat continuu de redarea partiturilor pe care le abordează la un nivel artistic elevat, Valentin Gheorghiu nu a ezitat să compună propria sa muzică convins fiind că are ceva de spus. Respectînd forma clasică de concert, compozitorul dovedește în cele patru părți (Adagio molto e con brio, Adagio sostenuto e tranquillo—Piu vivo allegretto, Presto selvaggiamente) o perfectă stăpînire a limbajului și tehnicilor de orchestrație de tentă neoromantică în care elementele de folclor conferă savoare și specificitate discursului muzical. Cum era de altfel de așteptat Valentin Gheorghiu a excelat și în ipostaza de solist.

Încheind concertul cu *Simfonia a V-a* de Beethoven, dirijorul Mircea Cristescu a realizat o versiune echilibrată care n-a obturat nici un moment fluidul dinamic al acestui celebru opus beethovenian. Piatră de încercare pentru oricare orchestră ca și pentru orice dirijor de altfel, *Simfonia a V-a* a fost reluată cu respect pentru textul scris, pentru reliefarea fidelă a dinamismului și vitalității contururilor melodico-ritmice din prima parte (Allegro con brio) sau a

atmosferei de senin și calm din secțiunea secundă (Andante con moto). Deși „Allegro-ul" părții a III-a mi s-a părut puțin cam șarjat, finalul (Allegro), cu reiterarea „motivului destinului" a constituit prin omogenitatea și expresivitatea compartimentelor orchestrei un convingător și emoționant omagiu interpretativ adus muzicii Titanului...

Recital de orgă Nicolae Licareț

Un interpret care își face din promovarea muzicii românești un crez propriu și totodată marca afirmării sale artistice merită, desigur, stima și prețuirea noastră. Nicolae Licareț este unul dintre aceștia. Organist de valoare, Nicolae Licareț reușește să impună printre compozitorii noștri ceea ce se poate numi „o stare de spirit" creatoare, determinîndu-i să scrie pentru orgă, să creeze muzici de facturi estetice diferite pe care le „traduce" apoi congruent prin prisma propriei sale personalități interpretative.

Abordînd în recitalul său de orgă de la Ateneu din 7 mai patru lucrări semnate de Tudor Ciortea — *Tema cu variațiuni*, Dumitru Bughici — *Patru piese*, George Enescu — *Suita în stil vechi* și Wilhelm Berger — *Concerto per organo solo*, Nicolae Licareț a propus publicului o incursiune în universul unor pagini enesciene și post-enesciene, legate prin concepție și expresivitate de matricea spiritualității noastre.

Un astfel de excurs prin ethosul specific al „spațiului mioritic" a transpărut din *Tema cu variațiuni* purtînd sigiliul de măiestrie al lui Tudor Ciortea. O temă frumos arcuită în dinamica ei, pretabilă la multiple și de efect transformări, care în acord cu o anumită viziune generativistă de evoluție a discursului, „se privește pe sine" pentru a releva mai tîrziu o nouă ipostază semantică, aproape necesară în raport cu expunerea sa inițială.

Într-un spațiu de cultură apropiat se înscriu și cele *Patru piese* (Nocturnă, Scherzo, Intermezzo, Toccata) de Dumitru Bughici, reprezentînd patru structuri muzicale organic construite, denotînd (îndeosebi Nocturna) o sondare complexă a resorturilor intime ale materiei sonore. Aceste piese pentru orgă certifică, odată în plus, predilecția compozitorului pentru forma clasică în care inculcă, însă, un fluid sonor original, situînd parametrul armonic într-o poziție de relief.

Suita în stil vechi constituie pentru Enescu o subtilă analiză a unor forme de început ale muzicii europene „interpretate" din unghiul de vedere al muzicianului aparținînd spațiului inconfundabil al culturii românești. Enescu tratează cred, în această Suită, muzica apuseană cu o candoare și o detașare demne doar de un mare spirit novator, al cărui unic țel este acela al „revigorării expresiei", al plasării ei într-o nouă lumină . Și, iată că geniul enescian își lasă amprenta de originalitate și sens și în această lucrare străbătută de la un capăt la celălalt de rafinamentul gîndirii Maestrului...

Ultimul opus ascultat în recitalul lui Nicolae Licareț a fost *Concerto per organo solo* de Wilhelm Berger. De la început trebuie remarcate forța de expresie și soliditatea construcției de ansamblu, calități care de altfel se pot lesne discerne în lucrările semnate de Wilhelm Berger. Muzica Concerto-ului își definește aproape de la sine trăsăturile de „imagine și sens" care sînt susținute de o largă paletă de mijloace componistice. Fiecare structură pe care compozitorul o propune este minuțios cizelată din punct de vedere melodic, armonic sau al relației dinamică-timbru. Concluzionînd, cred că se poate afirma că ceea ce constituie esența demersului compozitorului în cazul acestui *Concerto per organo solo* este perfecta potențialitate a materialului sonor de a se(re)construi pe sine cu o vigoare și o putere de exprimare deosebite.

Sorin LERESCU

Ansamblul „Musica Nova"

O seară de neuitat a oferit, la 19 mai, prestigiosul ansamblu *Musica Nova*, care, de aproape două decenii, se situează în prima linie a muzicii românești contemporane, interpretînd, la o ținută artistică incandescentă unele dintre cele mai reprezentative pagini ale acesteia.

La fel ca și corul *Madrigal*, calitatea de excepție a tălmăcirilor a incitat și a generat lucrări pe măsura capacității formației, semnate de maeștri ai artei noastre sonore, concertul la care am asistat confirmînd tradiția.

În program, o primă audiție absolută — *Șapte piese serioase pentru cvartet de coarde* de Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde nr. 5* de Anatol Vieru, în reluare la doi ani de la primul contact cu publicul și, tot în primă audiție, lucrarea *Parfumuri, crinoline...* de Mihai Vîrtosu, text de Șerban Foarță.

Prezentatorul concertului, totodată conducătorul ansamblului, muzicianul de aleasă ținută care este Mircea Opreanu a căutat să ajute publicul să pătrundă în substanța și esența partiturilor supuse atenției, apelînd la cuvînt într-un mod emoționant în special în conturarea unui portret inedit al compozitorului Wilhelm Berger, „văzut de un coleg de conservator", deși la acest concert explicațiile nu mai erau necesare, dat fiind că lucrările programate reprezentau magistral genericul ciclului de concerte organizat de Filarmonica „George Enescu" — *Valori ale muzicii românești.*

Cele *șapte piese serioase pentru cvartet de coarde* aduc o muzică densă, dramatică, de o ușoară tentă neoclasică, în care oscilează tratarea armonică a vocilor ansamblului, de un caracter grandios (I, II, III, VII)cu dialogul contrapunctic, temele unduindu-se prin glissando, de la un instrument la altul, urmărindu-se prin efecte de ecou, unindu-se în puternice unisonuri. Emană atîta echilibru din această partitură structurată în fatidicul număr șapte, atîta dragoste de viață, o atît de profundă cunoaștere a ei în cele mai de nepătruns elemente încît lucrarea în sine putea să asigure consistența unui program de sine stătător.

Opusul debutează cu *Andante, calmo e statico*, tema, propusă de viola solo cu timbrul său cald, „uman", fiind preluată în aceeași manieră solistică de vioara a II-a, vioara I și violoncel care concluzionează, acompaniat de restul ansamblului. În partea a II-a *Moderato, pensieroso e transparente* se păstrează același caracter solistic, dar tratarea este de astă dată contrapunctică, cu efecte de ecou, redate în pizzicato la violoncel. *Allegro, appassionato e dinamico*, de un caracter descriptiv, pictural tensionează atmosfera prin tema cu note repetate ostinat adusă de vioara a II-a preluată de violoncel și apoi, transfigurată, de întreg ansamblul. Ca o concentrare a timpului, *Allegro*-ul părții a III-a devine *Presto, leggiero e fantastico*, o comprimare a nucleului generator, atît melodic cît și ritmic ca într-o derulare accelerată a peliculei muzicale ce conferă o impresie de vis, realizată tehnic prin utilizarea flageoletelor. *Adagietto nobile ed affetuoso* reia acel dialog predilect, ca timbru, dintre vioara a II-a și violoncel, precum și atmosfera diafană, aerată din partea a III-a. Așa cum se menționează în indicațiile de caracter *solenne e luminoso* așa este acest *Moderato* final în care tratarea acordică a instrumentelor îți apropie imaginea coloanelor grecești, impunătoare și zvelte, luminoase și impozante, între care, prin glissande și efecte de ecou, alunecă tema îmbogățită încărcată de semnificații. Măiestria cu care compozitorul concretizează sonor ideea filosofică ce stă la baza lucrării — fatum-ul —, claritatea expunerii, oferă ascultătorului o deosebită satisfacție estetică.

Colaborarea compozitorului Anatol Vieru cu ansamblul „Musica Nova" a fost fructuoasă și de durată, atît în ipostază de compozitor *(Sita lui Eratostene,*

mica operă *Telegrame* după I.L. Caragiale, cele patru cvartete de coarde) cît și de dirijor, sub bagheta sa răsunînd *Pierrot Lunaire* sau *Noaptea transfigurată* de Arnold Schönberg, *Octetul* de George Enescu... Toate aceste momente de referință din activitatea ansamblului au fost evidențiate de succinta prezentare dedicată de Mircea Opreanu personalității compozitorului, ce a precedat interpretarea *Cvartetului nr. 5.*

Lucrarea, de aparentă factură neoclasică, debutează cu un *Imn (I)* diatonic, realizat în secvențe ascendente, întrerupt de scurte pasaje interogative. Cu rol de cortină, ei precede trei comentarii-variațiuni, cel de-al doilea conturîndu-se ca punct culminant, în care tema este preluată contrapunctic de la registrul grav (violoncel), în ordine către cel acut (violă, vioara II, vioara I) sugerînd aceeași direcție, de zbor către înalt. Finalul (*Imn II*), cu sonorități de orgă, sunete albe subliniate prin flageolete, conferă un aer auster, hieratic. Succesul de care s-a bucurat lucrarea în 1984, la prima audiție, se reconfirmă.

Un interesant interludiu poetic, susținut de Șerban Foarță, a creat atmosfera propice ultimei, dar nu celei din urmă (păstrînd proporțiile) creații : *Parfumuri, crinoline...* de Mihai Vîrtosu. Recitînd un amplu (poate prea amplu) poem-elogiu dedicat muzicii și intitulat sugestiv *Tabula gratulatoria*, poetul invocă personalitățile devenite cheie de boltă în evoluția artei sonore ; prin mijloacele de expresie utilizate pentru muzicalitatea versurilor (anumite accente, repetări ostinate ale unor cuvinte — imitînd discul deteriorat), Șerban Foarță incită interesul pentru o creație muzicală la care a colaborat, oferind o textură din variate combinații de silabe extrase din titlu.

Parfumuri, crinoline... este o piesă de teatru muzical, realizată într-o manieră elevată, avînd în vedere poate și potențele interpretative, pe care, evident, compozitorul le cunoștea. Lucrarea se înscrie în perimetrul tehnicii dodecafonice, fiind însoțită de cortegiul, „clasic" acum, al modalităților interpretative (coardele ciupite ale pianului, efectele „parlate" ale clarinetului, variata gamă a emisiei vocale — șoapte, ușor tușit — bogăția instrumentelor de percuție etc). Dar culoarea și „parfumul" lucrării, acel inefabil ce departajează interpretarea foarte bună de aceea de excepție, le-a oferit soprana Steliana Calos, binecunoscută unui anume public și specialiștilor prin „ofrandele" dăruite muzicii contemporane, materializate în tălmăciri de referință.

Dialogul cu clarinetul (Leontin Boanță), tratat și el vocal, sugerarea esențialelor evenimente ale existenței (secțiunea a II-a), mișcarea scenică adecvată, în acel temperamental flamenco din partea a III-a, susținută de gama largă a instrumentelor de percuție (Viorica Ciurilă) a transformat lucrarea într-un monolog dramatic al sopranei, într-o pledoarie pentru muzica contemporană, atunci cînd este concepută cu har, amintind uneori de *Telefonul* lui Menotti. Ceea ce nu înseamnă că minimalizăm aportul instrumental al ansamblului, pentru care superlativele nu pot reda exact omogenitatea sa, evidențiată, paradoxal, tocmai prin calitățile solistice — tehnică desăvîrșită, diversitate timbrală etc. Aici trebuie subliniat meritul deosebit al violonistului Mircea Opreanu, care își propune nu numai să apropie publicului creații contemporane, dar prin muzicienii cu care colaborează, tineri interpreți cu disponibilități instrumentale de excepție (Octavian Rațiu, Dana Bălă, Anca Vartolomei) formează periodic instrumentiști totali, în buna tradiție a ansamblului ; un exemplu concludent în acest sens, pianistul Mihai Vîrtosu care, în calitate de compozitor, urmează linia trasată de Hilda Jerea, ca acel ce susține partitura pianului să fie și creator.

Comentariul de față al manifestării a fost determinat nu numai de caracterul de eveniment al contextului artistic ; el se dorește și o pledoarie, nu pentru muzica contemporană, ci pentru formarea publicului. Nu cred că era o ocazie mai potrivită, avînd în vedere spațiul destinat (sala de concert a Ateneului Român) și calitatea demersului, pentru atragerea melomanilor, dornici să depășească bariera artificială către muzicile contemporane lor.

Poate că o sală de capacitate medie ar fi fost mai propice concertului cameral, așa cum sugera și Mircea Opreanu ; indiferent de cadru, însă studenții Conservatorului s-ar fi bucurat de o lecție de excepție, un contact benefic cu fenomenul componistic contemporan. Credem că o reluare a concertului, cu publicitatea necesară, efectuată în special pe calea undelor, ar fi de un real și util interes, atît estetic cît și educativ.

Recital Remus și Bianca Manoleanu

Filarmonica „George Enescu" a programat la 20 mai, în prestigiosul ciclu *Valori ale muzicii românești*, un recital al pianistului Remus Manoleanu, includzînd pagini, unele reprezentative, din creația contemporană ; i s-a alăturat și soprana Bianca Manoleanu în cîteva lucrări, de asemeni de aleasă ținută ; credem că și interpreților le-a fost dificil să renunțe la unele opusuri, astfel că nu mai puțin de zece lucrări s-au derulat în fața auditoriului, relevînd o largă paletă silistică dar și o unitate „genetică", de factură modală. În acest sens, *Columna modală* (cuplurile 4 și 5) de Theodor Grigoriu constituie un exemplu desăvîrșit, perfecțiunea (să nu ne temem de cuvinte mari) și migala de artizan japonez construind un edificiu sonor demn atît de Enescu cît și de Brâncuși. Poate, într-un viitor nu prea îndepărtat, avînd în vedere că a pătruns în acest spațiu de creație, pianistul va oferi întrega lucrare.

Înscrisă pe linia creațiilor românești de referință (Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Sigismund Toduță) *Sonata în mi minor* de Wilhelm Georg Berger, elaborată în anii 60, conține datele esențiale ale creației acestui maestru al muzicii românești ; profunzime, densitate a expresiei sonore, organizare riguroasă, complexitate tehnică, fără a fi gratuită.

Pe linia tradiției pianistice moderne, *Suita pentru pian* de Mihai Brediceanu, lucrare de tinerețe (1947) îți lasă regretul că muzicianul, la fel ca alți prestigioși șefi de orchestră (C. Silvestri, Th. Rogalski) nu și-a dedicat mai mult timp creației. Același regret ne-a cuprins și la audierea *Sonatei* semnată de Smaranda Oțeanu care, și ea, a înclinat balanța cu precădere spre muzicologie decît către hîrtia cu portative. Mihnea Brumariu denotă în a sa *Sonată* o bună cunoaștere a tehnicii și stilurilor repertoriului pianistic, oferind o lucrare închegată, la fel ca și Saviana Opriţescu Diamandi în al său *Lento.*

Soprana Bianca Manoleanu posedă o voce bine impostată, cu o sonoritate ușor „metalică" în registrul acut, un „instrument" apt să rezolve dificultățile impuse de tehnica vocală contemporană ; ne referim în special la ciclul de lieduri *Incandescențe* de Pascal Bentoiu pe versuri de Alexandru Miran, atît de complex și totuși atît de clar și luminos, exploatînd cu măiestria bine cunoscută posibilitățile oferite de totalul cromatic. Eleganța și finețea scriiturii lui Nicolae Coman ne-au desfătat în al său lied *Primăvara* din ciclul *Metamorfozele cerului*, pe versuri de Ungaretti.

O tristețe profundă, un acut sentiment de revoltă împotriva destinului implacabil ne-a readus audierea celor *Două lieduri* de Tudor Dumitrescu, pe versuri de Lucian Blaga ; accentele dramatice din *Negrule, cireșule* sau resemnarea ce răzbate prin *Elegie*, claritatea scriiturii și a tehnicii camerale, știința contopirii sunetului în cuvînt, anunța, de pe atunci un muzician de elită.

Este interesant că generația tînără de creatori înclină spre acest gen dificil și apelează în special la poeți filosofi : Tudor Dumitrescu la Lucian Blaga, Viorel Creţu la Emil Botta *(Trei cîntece simple).* Am decelat la acesta din urmă o bună cunoaștere a scriiturii vocale contemporane. În ciclul „pastel" *Grădini*

de Valentin Petculescu pe versuri de Daniel Turcea, această trăsătură este accentuată prin bogăția efectelor — *Sprechgesang*, sunete emise cu gura închisă, glissande etc.

Cunoștința cu tinerii interpreți Remus și Bianca Manoleanu, ne-a întărit încă odată convingerea că această generație cuprinde multe elemente de valoare, care înțeleg în adevăratul sens cuvintele lui Dinu Lipatti : „Acest lucru grav — muzica".

Ianca STAICOVICI

Omagiu liedului românesc

Se cuvine a felicita conducerea Filarmonicii „George Enescu" pentru excelenta organizare la 21 mai a unui recital de lieduri românești în interpretarea profundă și plină de măiestrie a tenorului Valentin Teodorian și a pianistei Ilinca Dumitrescu. Am avut impresia că s-au reeditat serile de lieduri, cînd, cu decenii în urmă, „seniorul" cîntecului, Constantin Stroescu, acompaniat de George Enescu, cînd Nicolae Secăreanu, acompaniat de Gheorghe Kulibin, cînd Arta Florescu și Emilia Petrescu, acompaniate de Mihail Andricu, cînd Dan Iordăchescu acompaniat de Ferdinand Weiss, ne ofereau cu o nobilă dăruire integrale ale melodiilor nesofisticate, de Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Musorgski, Debussy, Ravel, Schönberg, Webern, Berg, Hindemith, Enescu... Și iată că datorită unui mare tenor liric, poate cel mai mare pe care l-a dat pămîntul românesc — l-am numit din nou pe Valentin Teodorian — împreună cu Ilinca Dumitrescu —, care s-a înscris cu o legitimă mîndrie și satisfacție în rîndurile muzicienilor ce pun în lumină producțiile compozitorilor noștri — s-a generat o seară a eufoniei curate, punîndu-se în valoare pagini nepieritoare din arta noastră sonoră modernă. Valentin Teodorian ne-a apărut cu o voce proaspătă, ca-n zilele bune din tinerețe, totodată, el a atras atenția prin remarcabilul simț al frazei, prin tehnica vocală stăpînită cu fermitate, prin acuratețea impecabilă, nemaivorbind de precizia ritmică, înfrățită cu dicțiunea limpede, asemenea pîrîului de munte carpatin... Am simțit că avem de-a face cu un cîntăreț de o vastă cultură, iar în acest sens liedurile, de un neoromantism cuceritor, *Intoarcere*, de Mansi Barberis, *Zorile-și mînă cerbii de foc* de Carmen Petra Basacopol și *Clepsidra* de Diamandi Gheciu, ne-au fermecat. *Insingurare* de Tudor Ciortea, *Hărți în relief* de Alfred Mendelsohn, *Cine* de Dan Mizrahi, *I-am spus pădurii* de Emil Lerescu au fost și ele emoționant înfățișate, evidențiindu-se unele elemente ale armoniei moderne, cum ar fi suprapunerile de funcții, care au zdruncinat echilibrul tonal. O mențiune specială pentru *Cîntec de zori* de Didia Saint-Georges, o compozitoare mult prea puțin cunoscută și care știe să transfigureze folclorul ; *Niciodată* de Nicolae Coman este opusul unui compozitor din generația medie, autor de lieduri prin excelență, care a izbutit să fie el însuși pornind de la Enescu și de la postimpresionismul francez de fază tîrzie. Punctul culminant al serii l-au constituit liedurile neîntrecutului meșter din generația enesciană, Mihail Jora, interpreții dăruindu-ne capodoperele *Bună dimineața, Cîntecul din aurora, Incantație, Lîngă fruntea mea, Bun rămas, Chiot, Pasăre înaltă, Alchimistul, Lupii* și *Lumină*. Toate liedurile din acest recital tulburător — fapt important de accentuat — au avut la bază poetica Marianei Dumitrescu. Colaborarea dintre Mihail Jora și Mariana Dumitrescu a dat naștere la lucrări minunate, care nu și-au pierdut spiritul contemporan, umbrind din ce în ce mai mult simplitatea forțată, situată la confluența cu simplismul, dar și inovațiile cu scop în sine, identificate nedoritului mimetism sonor. Liedurile meșterului Jora pe versurile Marianei Dumitrescu se înscriu în ceea ce înțeleg eu prin expresionism românesc, expresionism ce-și găsește liantul în lirica lui Lucian Blaga, de pildă, dar în nici un caz nu-și află corespondentul în opera lui Schönberg sau Trakl; cu alte cuvinte, predomină un lirism senzual, o expresie îngroșată, care în cele din urmă se însenineaza, aducînd cu sine acea ataraxie visată de vechii greci. Pianista Ilinca Dumitrescu a știut să urmărească sensurile multiple și adînci ale poeticilor muzicale abordate de autori ; ea ne-a apărut discretă, interiorizată, întotdeauna cu un tușeu expresiv și pătrunzător, în sensul optim al noțiunii, demonstrîndu-ne că are acea rară vocație a muzicii de cameră autentice. Poate niciodată, ca în seara de lied oferită de Valentin Teodorian și Ilinca Dumitrescu, n-am înțeles mai bine sensul aserțiunii, potrivit căreia, poezia este chintesența literaturii, muzica de cameră, a lumii Euterpei, iar *liedul*... o încordare a îngemănării dintre cuvînt și sunet, sub arcul cosmic al unui umanism continuu, cel ce presupune că o viață trăită în afara bucuriilor sufletești se confundă cu singurătățile deșarte !

Doru POPOVICI

Concert pentru saxofon și orchestră de Myriam Marbe

Marți 3 iunie 1986, orchestra Filarmonicii din Ploiești sub bagheta dirijorului Horia Andreescu a interpretat în primă audiție *Concertul pentru saxofon și orchestră* de Myriam Marbe ; solist — saxofonistul francez Daniel Kientzy. Iată așadar rodul admirabil al unei noi colaborări prin care entuziastul instrumentist care este Daniel Kientzy își continuă drumul întîlnirilor sale active cu muzica românească.

Ideea de co-laborare (deci muncă împreună) între compozitor și interpret își află implicații din ce în ce mai serioase în creația contemporană, astfel că a vorbi astăzi despre o primă audiție presupune a sesiza, pe lîngă virtuțile actului de creație în sine, punțile de legătură ce fac posibilă întîlnirea, la înălțimea realizării artistice. În cazul saxofonistului francez este vorba de o dublă întîlnire cu creatorul, pentru că cercetările sale riguros teoretizate privind lărgirea posibilităților tehnice și timbrale ale întregului set de șapte saxofoane (de la contra-bas la sopranino) constituie ele însele baza unui prim și stimulator contact cu compozitorul. Colaborator constant al IRCAM-ului, implicat cu seriozitate în tot ceea ce înseamnă moment prezent în artă, Daniel Kientzy manifestă un sincer interes pentru muzica românească al cărei propagator demn de încredere este de cîțiva ani. De el se leagă numele lui Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Călin Ioachimescu, Tiberiu Olah, Nicolae Brînduș și iată acum, cel al compozitoarei Myriam Marbe.

De bună seamă că odată aflat în fața bogăției sonore pe care o oferă saxofonul astfel redescoperit (în toate ipostazele sale) creatorul trebuie încă o dată să aleagă — să cunoască și să primească numai ceea ce „încape" fără ostentație în muzica sa, să poată intui exact sensul expresiv pe care un afect sau altul îl va cîștiga în context. Este tocmai ceea ce am admirat în lucrarea lui Myriam Marbe. Saxofonul ne-a apărut de fapt ca un personaj deosebit de mobil — apt de-a face grimase, dar și plin de căldură. Cu o deosebită elocvență el „rostea" crîmpeie de versuri populare (din vechi ritualuri păgîne de invocare a ploii, de belșug) pe care autoarea le-a presărat de-a lungul partiturii și pe care, fie solistul, fie instrumentele din orchestră erau chemate, pe rînd, să le trăiască muzical. Interpretul francez Daniel Kientzy sesiza chiar o anume tentă dramatică a întregului concert, concepîndu-și prezența solistică asemeni unui actor — un actor, adăugăm noi, care, stăpînind cu deplină siguranță din punct de vedere tehnic toate cele trei instrumente incluse în partitura compozitoarei Myriam Marbe (saxofon bariton, alto și soprani-

no), a reușit să dea viață acestei muzici în egală măsură profundă și rafinată cu un simț real al înțelegerii viziunii de concepție, al culorii, al timpului care se dilată sau se contractă. Structurată în trei părți care se înlănțuie fără pauză, continuîndu-se firesc una pe cealaltă, lucrarea se arcuiește limpede, asemeni unui flux sonor care se caută la început, adunîndu-se încetul cu încetul (admirabil susținută interior și orchestral această acumulare !), culminează în secțiunea de mijloc printr-o energică declanșare ce-și află rezolvarea apoi într-un final luminos — o lumină interiorizată și calmă.

O partitură plină de substanță a cărei valoroasă interpretare o datorăm în egală măsură Filarmonicii din Ploiești dirijată de Horia Andreescu.

Dana TEODORESCU

Tribuna compozitorilor la Satu Mare

O excelentă inițiativă a Uniunii Compozitorilor : un concert de prime audiții, majoritatea absolute, dedicat creației recente a cinci tineri compozitori. Pentru aceasta s-a apelat la inimosul colectiv al Filarmonicii din Satu Mare (director Ștefan Gregorovici), la un dirijor de multă dăruire și competență, Ludovic Baci, cu concursul unei echipe a Radio-televiziunii Române, care a asigurat înregistrarea concertului din 16 mai precum și a altor lucrări din recenta creație românească.

Nu putem sublinia îndeajuns importanța unor asemenea acțiuni, atît pentru tinerii autori prezenți la concert, cărora audierea „pe viu" le este cea mai importantă confruntare și, precum e de dorit, confirmare a valorii, cît și pentru public.

La această importantă desfășurare de forțe artistice au contibuit și Colegiul criticilor din A.T.M., precum și doi tineri și promițători soliști, violonista Luminița Petre-Rogacev, interpreta *Concertului pentru vioară* al Anei-Maria Avram, și un trompetist, Bogdan Ionescu, excelent și el în redarea *Concertului pentru trompetă și orchestră* de Cristian Petrescu, ca și experimentatul flautist clujean, Gavril Costea, interpretul atît de expresiv al *Concertului pentru flaut și orchestră de cameră* de Doina Rotaru.

Prima lucrare, *Odă pămîntului* de Liviu Dănceanu, scrisă acum cîțiva ani, e concepută pentru orchestră mare, căreia i se adaugă elemente de cor vorbit sau cîntat (în final) intonat de instrumentiștii din orchestră, pe fragmente, în latină, din lirica lui Ovidiu.

Alcătuită din gesturi muzicale scurte, unele reductibile la cîteva măsuri, piesa poate fi interpretată fie în succesiunea din partitură (structurile fiind notate alfabetic), fie în alte cîteva alcătuiri, sugerate de autor. Mînuirea ansamblului orchestral este sigură, culorile, densitățile, heterofoniile, pînzele sonore se succed cu suficiente elemente de contrast, prezența elementului modal-arhaizant (uneori pentatonic) îmbinîndu-se deseori organic cu psalmodia corală din final, ce apare peste orchestra din ce în ce mai rarefiată, pentru a rămîne singură, ca un simbol al limpezirii finale, în ultimele măsuri.

Concertul pentru vioară și orchestră al Anei Maria Avram, lucrare de debut simfonic, este structurat în trei părți, construite pe un nucleu-citat folcloric, un bocet cules de Béla Bartók. Organizarea sonoră se obține prin construirea unui mod nonctaviant realizat prin adăugirea de sunete nucleului amintit. Întreaga lucrare poate fi considerată ca o „căutare a unui bocet ascuns", ce se va dezvălui treptat, prin renunțarea la sunetele adăugate, pentru a apare în forma sa originară abia în coda finalului. Este o căutare și apoi găsirea unui catharsis după tumultul dramatic al primei părți, ce opune vioara solistă masei orchestrale, cu o scriitură de *parlando rubato* ce apelează și la elemente aleatorice. Partea a II-a (un fel de elaborare-temă cu variațiuni după blocurile sonore ale primei părți conturînd o expoziție de sonată) conține elemente de *giusto* contrastante, ce vor ceda apoi locul amplei cadențe a finalului, o pagină de un lirism elevat, proiectare a unei posibile filiere enesciene a acestei sensibile și foarte dotate tinere compozitoare.

O exponentă fidelă a lirismului atît de specific muzicii românești este și Doina Rotaru, compozitoarea avînd deja circa zece ani de activitate ce îmbrățișează mai toate genurile camerale și simfonice.

Una din lucrările sale cele mai caracteristice, *Concertul pentru flaut și orchestră de cameră*, aduce pe lîngă prezența elementului liric doinit, avînd aici și un caracter ritual-obsesiv (în partea întîi), binevenitul contrast al pulsației de *giusto* din partea a doua, pentru a reveni, conclusiv, asemenea unei reprize libere, în final. Și aici se ascunde o formă de sonată, arcuită din cele trei părți ale concertului, în care flautul, mereu expresiv-cantabil (cu momente încredințate flautului alto și piccolo) este integrat nu opus, scriitura fiind preponderent camerală) unei orchestre de coarde compuse din 13 instrumente, cărora li se adaugă și 3 grupuri de percuție. Scriitura orchestrală încîntă prin rafinament și culoare, prin acumulări-relaxări, glissandi sau mase de acorduri.

Nu sensiblerie, ci o reală sensibilitate se degajă din paginile acestui concert de reală valoare, căruia i-am sugera doar eventuala adăugare a unei cadențe.

Denumirea de *Quasi-concerto*, termen atît de agreat de un Liviu Dănceanu, s-ar potrivi și *Concertului pentru trompetă și orchestră* de Cristian Petrescu. Și aici, instrumentul solist este integrat (evident, cu suficient contur instrumental) și nu opus orchestrei. Cele cinci părți ale concertului, apelînd tot la o scriitură modală de o mare libertate ritmică (folosind deseori „notația proporțională"), la o densitate sonoră variabilă, cu sublinierea, pe rînd, a diferitelor grupe orchestrale, reprezintă o formă de lanț cu evoluții „din aproape în aproape" și cu o scriitură heterofonică texturală complexă.

Autorul nu agreează dublările ci țesătura vocilor reale, unde va obține momente expresive de frumos „zbor liric" ca de exemplu, în partea a treia a *Concertului*, unde cantilenei coardelor i se adaugă trompeta cu surdină, conturînd încă un talent evident al acestei generații.

Am lăsat la urmă *Simfonia* lui Mihnea Brumariu, lucrarea cea mai amplă (cca. 30 min.) a concertului și, cert, situată în alte zone stilistice. Prezența masivă (cuvîntul se potrivește și aparatului orchestral) a elementelor repetitive, o victorie a diatonicului (ce va impune un „do major" victorios în final), o țesătură heterofonică complexă (prin „murdărirea" și apoi limpezirea unor desene melodice modal-diatonice), în fine un suflu de autentic simfonist, simțindu-se bine în gesturile muzicale ample, o retorică orchestrală, iată cîteva din trăsăturile lucrării.

Simfonia e structurată în două părți. Prima, o sonată monotematică, cu o binevenită rarefiere după blocul de „atac", iar a doua folosind elemente de coral din ce în ce mai prezente, mai obsedante, amintind „cărămizi stilistice" din zone wagneriene, de tip *Parsifal* — să zicem — și reconcilierea cu limbajul simfonic clasic, încercat și în trecut la noi printr-un Cuclin, de pildă. Simfonia e scrisă în tușe pline de vigoare, bine sonorizate, cărora li se adaugă și un instrument improvizatoric, „liber de măsură", orga.

Un asemenea concert reprezintă și un prilej de meditație, talentul și devenirea fiecărei personalități, ariile stilistice, efortul de autodepășire sau debuturile de bun augur fiind dovada certă și îmbucurătoare a prezenței unor tinere talente de certă perspectivă pentru creația românească.

Cornel ȚĂRANU

Primăvara culturală bucureșteană

Respectînd o frumoasă tradiție, și a XI-a ediție a *Primăverii culturale bucureștene*, desfășurată între 26 mai și 1 iunie sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al municipiului București, a acordat muzicii un loc de cinste în evantaiul amplelor și complexelor sale manifestări politico-educative și cultural-artistice, implicînd deopotrivă creația, interpretarea și cercetarea muzicologică.

Pe agenda bogată a *Zilei muzicii și dansului* (joi, 29 mai), au figurat: dezbaterea de la Opera Română avînd ca temă „Probleme actuale ale creației de operă", simpozionul „Vocația patriotică și umanistă a muzicii românești" organizat la Clubul I.C.T.B., urmat de un recital al pianistei Ilinca Dumitrescu, referirile asupra „Creației românești în universalitate: Eminescu — Enescu — Brâncuși" de la Muzeul Literaturii Române, acțiuni care, alături de apariția basului Teodor Ciurdea și clarinetistului Aurelian Octav Popa în ciclul „laureați ai concursurilor naționale și internaționale" desfășurat la Biblioteca Municipală „Mihail Sadoveanu", de spectacolul folcloric de la Teatrul de vară „23 August" sub genericul „România, plai de dor" sau de Gala laureaților concursului de muzică ușoară „București '86" de la Sala Savoy, au reflectat preocuparea de a surprinde o paletă cît mai diferențiată a genurilor muzicale. Arta sunetelor a fost prezentă cu consecvență și pe afișul celorlalte Zile, prin concerte simfonice, camerale și corale, prin prestigioase participări în cadrul recitalului de poezie și muzică „Legămînt de pace", prin momentele interpretative vocale și instrumentale oferite de studenți și cadre didactice de la Conservatorul bucureștean în contextul manifestării muzical-poetice ce a succedat simpozionul „Epoca Nicolae Ceaușescu — epocă de puternică înflorire a culturii și de afirmare a spiritului creator al poporului român", la care a luat cuvîntul și prof. univ. Nicolae Călinoiu, președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Precedat de simpozionul „Partidul Comunist Român — conducătorul încercat al poporului pe drumul edificării societății socialiste în România", concertul inaugural al ediției a XI-a a „Primăverii culturale bucureștene" s-a constituit într-o simbolică ilustrare a perenității și umanismului unui mesaj artistic de înălțătoare vibrație.

La pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu", dirijorul Mihai Brediceanu a conturat cu fermitate suflul epic al *Rapsodiei române op. 11 nr. 2 în re major* de George Enescu, subliniind diferențierea tablourilor zugrăvite cu pitorească plasticitate, cu o pregnanță a coloritului timbral.

În *Simfonia a IX-a în re minor* de Ludwig van Beethoven, concepția interpretativă a reliefat o anume retorică a discursului simfonic, revelatoare prin strictețea articulațiilor formei, prin sobrietatea și grandoarea construcției arhitectonice. Alături de prestanța gestului interpretativ, de rigoarea stilistică expresivă a intervențiilor soliștilor Sandra Șandru, Martha Kessler, Ionel Voineag și Alexandru Moisiuc, forța și energia corurilor reunite ale Filarmonicii și Radioteleviziunii (maeștri de cor Nicolae Bica și Aurel Grigoraș) au întărit imaginea apoteotică a finalului, într-o accentuată factură imnică.

Dedicat Zilei Internaționale a copilului, concertul vocal-instrumental ce a avut loc duminică 1 iunie sub cupola Ateneului Român a adus în centrul atenției corurile Școlii generale nr. 150 — îndrumate de prof. Elena Văcărescu și acompaniate de prof. Doina Ioan — împreună cu un mănunchi de foarte tineri soliști, cărora li s-a adăugat prezența succintă, dar de mare vigoare expresivă a basului Pompei Hărășteanu.

Programul tălmăcit de corul elevilor ciclului primar și apoi de cel al claselor V—VIII a demonstrat orientarea către un repertoriu variat stilistic, cu o tematică larg diversificată, oglindind atît profundele sensuri educative ale cîntecelor patriotice, ale celor închinate păcii, cît și preocuparea de a stimula imaginația artistică a copiilor prin pagini sonore atractive, în deplină concordanță cu receptivitatea vîrstei lor, dezvoltîndu-le orizontul spiritual și prin intermediul prelucrărilor folclorice. Fără a atinge în general cotele profesionalismului, evoluția formațiilor și a elevilor instrumentiști a dovedit în primul rînd dragostea pentru muzică, înțeleasă nu numai prin entuziasmul și prospețimea celor care se apropie de această artă prin bucuria jocului, ci prin seriozitatea celor care îi deslușesc meșteșugul prin studiu și pregătire.

Încredințat tot orchestrei simfonice a Filarmonicii bucureștene, condusă însă de bagheta dirijorului Petre Sbârcea, concertul de încheiere al „Primăverii culturale bucureștene" a stat sub semnul unui act artistic de o elegantă ținută interpretativă, filtrat prin obiectivitate și precizie stilistică, prin construcție și elaborare conceptuală.

În *Pastorale și idile transilvane*, de Theodor Grigoriu, tălmăcirea a detașat finețea și limpezimea țesăturii orchestrale, simplitatea aerată a acesteia într-o ambianță ruptă parcă din scurgerea timpului, într-o lentă derulare a „filmului sonor", ce surprinde atmosfera nostalgică, de nuanță lirică sau descriptivă prin căldura și transparența tonurilor picturale, decupînd desenul fiecărui traseu tematic într-o măiestrită împletire a scriiturii, a filigranului instrumental.

Natura pianistică echilibrată, stăpînind (în adevăratul înțeles al cuvîntului) partitura prin coordonatele unui autentic profesionalism, reformulîndu-i sensurile prin gîndirea și sensibilitatea proprie — fără a altera cîtuși de puțin spiritul textului muzical — și-a pus amprenta asupra variantei *Concertului pentru pian și orchestră în la minor* de Robert Schumann datorate pianistului francez Philippe Bianconi. De o mare rigoare interpretativă, versiunea a avut ca dominante naturalețea și siguranța dialogului solist — ansamblu, discursul pianului redînd deopotrivă strălucirea și vigoarea elanurilor romantice ca și discreția poetică a cantilenelor, conturînd fiecare arcuire expresivă cu o precizie remarcabilă a sonorităților pianistice cizelate pînă la finisare.

Soliditatea arhitecturii simfonice (manifestată în egală măsură în planul microstructurilor, ca și în cel al suprafețelor vaste), forța constrastelor guvernate permanent de un adecvat simț al proporțiilor, reliefarea pregnantă a individualităților în contextul unui întreg unitar sînt elemente ce au conferit monumentalitate *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, evidențiind sobrietatea și claritatea exprimării.

Anca Ioana ANDRIESCU

Filarmonica din Cluj-Napoca la București

Orchestra de cameră (Mircea Cristescu — Ștefan Ruha)

Amploarea și consistența acestei ediții a „Primăverii culturale bucureștene" au fost sporite considerabil prin prezența pe podiumul Ateneului Român a Filarmonicii din Cluj-Napoca, instituție muzicală de mare prestigiu, ale cărei concerte s-au bucurat — ca întotdeauna — de un viu interes din partea publicului meloman al Capitalei.

Inaugurînd (în 30 mai) seria concertelor susținute la Ateneul Român de Filarmonica din Cluj-Napoca, Orchestra de cameră a oferit, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, un program pe cît de consistent pe atît de divers. De la Albinoni la Silvestri e, desigur, un drum la fel de lung ca de la Leclair la Gerhswin, chiar atunci cînd acesta trece prin Rossini — dar meandrele stilistice ale parcursului au fost străbătute cu o siguranță și o precizie capabile să scurteze distanțele și să-i reunească pe toți cei cinci autori într-o aceeași familie spirituală, așezată sub semnul comunicării specifice genului cameral.

Aleasă pentru valoarea sa intrinsecă, dar și pentru a pune în valoare calitățile ansamblului de coarde — în frunte cu acea sonoritate omogenă, cizelată prin grija pentru acuratețea intonației, promptitudinea atacurilor și nu în ultimul rînd puritatea timbrurilor celor 19 instrumentiști —, muzica se supune volutelor emoționale pe care i le imprimă o fericită comuniune expresivă a orchestrei cu dirijorul ei. Defel gelos pe rolul de protagonist, Mircea Cristescu l-a împărțit cu generozitate cu violonistul Ștefan Ruha, pe care — lucru nu tocmai obișnuit, mai ales în turneu — l-a invitat ca solist nu în unul, ci în două *Concerte* (cel *a cinque* de Albinoni și cel *în fa major* de Leclair), ba chiar și în alte două lucrări *(Adagio* al aceluiași Albinoni și suita din *Porgy și Bess* de Gershwin), unde în mod normal putea prea bine să evolueze execelentul concertmaestru al Orchestrei, Vasile Curta. De altfel, nu numai acesta, ci și șefii de partidă de la violă, violoncel și contrabasistul au încîntat prin sensibilitatea intervențiilor solistice, în vreme ce unul dintre instrumentiștii de la vioara I a susținut cu pertinență partitura pianului, în *Porgy și Bess!* Numai orga din *Adagio*-ul lui Albinoni a trebuit mînuită de un coleg de la Filarmonica bucureșteană : Nicolae Licareț...). Țesînd ca de obicei cu o fermecătoare ușurință dantelăria pasajelor de extremă virtuozitate în care discursul său abunda, Ștefan Ruha a impus aici prin acea liniște interioară mîndră, robustă chiar și în suferință, acea neistovită bucurie de a trăi pe care muzica preclasicilor, cu osebire, o propagă.

Punctul culminant al serii l-a constituit însă, după părerea mea, o pagină pur orchestrală : nu spumoasa *Sonata nr. 1* de Rossini, cum s-ar putea crede, ci în egală măsură strălucitoarele și profundele *Trei piese pentru orchestră de coiarde* ale lui Silvestri. Exploatînd în chip contemporan paleta timbrală deosebit de larg deschisă de compozitor, Mircea Cristescu subliniază admirabil efectul de percuție al pizzicato-ului de contrabas care, în cea de a doua piesă, prevestește suportul ritmic ostinat al celei de a treia, pentru ca apoi, aici, să potențeze viteza constant amețitoare cu suspensii tensionate, cu frumoase durități în atac, cu un fel de asprimi impresionante.

Orchestra simfonică (Emil Simon — Ștefan Ruha)

Obișnuitul tipar de program — piesă românească, lucrare concertantă, simfonie — i-a oferit dirijorului Emil Simon posibilitatea de a propune publicului bucureștean (în seara zilei de 31 mai) o viziune personală asupra uneia dintre splendidele partituri ale regretatului Mihai Moldovan — *Scoarțe* — și o alta, convingătoare, asupra *Simfoniei a VI-a, „Patetica"*, de Ceaikovski, precum, și, în compania violonistului Ștefan Ruha, ocazia de a pune în valoare rar interpretata *Fantezie scoțiană* a lui Max Bruch. Interesul acestei versiuni a lucrării lui Mihai Moldovan era dat de impresia pe care, cu concursul receptivei Orchestre simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca (un ansamblu dintre acelea despre care nu se poate vorbi decît la superlativ, datorită înaltului profesionalism cu care fiecare instrumentist al său înțelege să-și susțină rolul, cu tot ceea ce implică el, de la calitatea tehnic-muzicală a execuției și pînă la integrarea într-o concepție interpretativă unitară și captivantă), Emil Simon reușea să o transmită auditoriului reunit sub cupola Ateneului Român : aceea că muzica se zămislește efectiv sub ochii lui, că *Scoarțele* se țes chiar atunci, din motive felurit colorate, ce se lasă mai întîi anevoie legate laolaltă, pentru ca odată cu densificarea substanței să capete rezistența specială a fibrei elastice. Apoi — cu toată calitatea modestă a muzicii — *Fantezia scoțiană*, prin faptul că, temperamental, se acordă foarte bine cu structura lui Ștefan Ruha (fiind, desigur, înnobilată de modul personal în care violonistul știe să cultive sentimentalismul de expresie romantică) și prin spectaculozitatea cu care acesta învinge numeroasele și dificilele pagini de virtuozitate pură ale partiturii, a stîrnit entuziasmul publicului, provocînd astfel și acordarea unui generos bis — *Variațiuni* de Tartini — în care, fără dirijor, orchestra l-a secondat impecabil pe solist. În sfîrșit, cu o admirabilă lipsă de ostentație, cu un deplin firesc al rostirii discursului și o desăvîrșită sinceritate a sentimentului, Emil Simon descoperă în *Patetica* un joc subtil între obiectiv și subiectiv, între detașare și pasiune, între răceală și incandescență. Polisarea extremă a suprafețelor ce preced înălțarea bruscă a reliefurilor accentuează forța contrastelor, astfel încît șocul exploziilor sonore este și mai puternic resimțit de către ascultători. (Personal, am încercat la un moment dat — în partea I a *Simfoniei* — nevoia „să aplaud la scenă deschisă", cum se spune în teatru ; ceea ce arareori mi se întîmplă...)

Afișul concertului specifică în chip oportun prezența la harpă, în *Fantezia scoțiană*, a Luciei Chiorean Botar ; probabil însă nu numai eu aș fi vrut să pot afla și numele celorlalți instrumentiști cu excelente intervenții solistice de-a lungul întregului concert (precum cornistul, în *Scoarțe).*

Orchestra simfonică (Cristian Mandeal — Andrei Agoston)

Deschizîndu-și programul (din 1 iunie) cu *Studiile pentru orchestră* de Liviu Glodeanu — celălalt mare compozitor prematur dispărut, prieten de-o viață cu Mihai Moldovan —, Cristian Mandeal a ținut să subliniez și el apartenența autorului la spiritualitatea clujeană, benefic resimțită în acordul profund cu această muzică al Orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca. Desigur însă că amprenta personalității dirijorului a conferit o notă particulară versiunii interpretative, ce s-a distins prin pregnanța decupării secvențelor net individualizate ale discursului, prin capacitatea de a face sesizabil fiecare element al conglomeratului sonor, perceput și global, dar și într-un soi de desfășurare în spațiu a spectrului său. Această manieră de a impregna o extremă acuitate și limpezime proiecției spațiale face ca aici muzica să se înfățișeze mai convingător decît oricînd drept „arhitectură fluidă", contemplată simultan nu numai în armonia proporțiilor ei grandioase, ci și în echilibrul și culoarea microelementelor sale, inclusiv celor decorative. Pandant la această primă secvență a concertului, două poeme simfonice — *Don Juan* de Richard Strauss și *Preludiile* de Liszt, interpretate în această ordine, iar nu în cea cronologică, obișnuită, deoarece dirijorul a putut specula astfel, în ideea unei continuități dramaturgice, similitudinea dintre finalul primei și începutul celei de a doua — dezvăluiau din nou puterea lui Cristian Mandeal de a încărca mereu cu noi valențe expresive o muzică îndeobște considerată a-și fi epuizat semnificațiile. Conducînd fără partitură, atent la cele mai mici detalii și continuu preocupat de calitatea sonorității (cultivată cu mare grijă, cum se vede, la acest ansamblu care a reușit — precum orchestrele de talie mondială — să-și constituie un „sound" propriu, inconfundabil după părerea mea mai ales grație unei mai parcimonioase dozări a vibrato-ului

corzilor), Cristian Mandeal reliefează ingenios pendularea fascinantă între real și imaginar a eroului straussian și, cu o privire lucidă asupra muzicii lisztiene, scoate la lumină tot ceea ce, dramatism real fiind totuși, se lăsase copleșit (în alte interpretări, iluatre chiar) de o retorică ușor bombastică.

Dar momentul de maxim interes al programului dirijat de Cristian Mandeal l-a constituit, pentru mine cel puțin, interpretarea *Concertului în re major* de Ceaikovski. Nu atît prin sensul propus de o versiune epurată de romanțiozități fără a fi golită însă de sentiment, respectînd justele proporții în subtilul amestec de liric și patetic, propriu în general muzicii acestui compozitor ; sau prin originalitatea tratării unor elemente (cum ar fi detașarea dialogului viorii soliste cu clarinetul și flautul, în partea a II-a, ori maniera de a lega secțiunile părții a III-a printr-o mai puternică subliniere a importanței punților) ; și nici doar datorită perfecțiunii orchestrale, constante chiar și în veritabila probă de virtuozitate pe care o reprezintă numeroase pagini, cîntate într-un tempo diabolic ; ci mai cu seamă grație fericitei surprize pe care a marcat-o prezența solistică a violonistului Andrei Agoston. Fără urmă de exagerare, aș spune că Andrei Agoston reprezintă pentru școala noastră violonistică de astăzi ceea ce este Dan Grigore pentru aceea pianistică. O velocitate extremă îi lasă violonistului posibilitatea să imprime execuțiilor sale o desăvîrșire de cristal, iar interpretărilor — cînd emoția concentrată, reținută dar cu atît mai impresionantă, cînd strălucirea curată, rece și orbitoare (ca în *Capriciul nr. 24* de Paganini, oferit la cererea publicului) pe care o produce o înțelegere actuală a vechilor pagini semnate de maeștri.

Există, în atitudinea clujenilor față de muzică, o rigoare aliată cu o maximă încordare, care dă elanurilor amplitudine și noblețe, transmițînd auditoriului benefica senzație de forță constructivă suverană.

Luminița VARTOLOMEI

OPERA ROMÂNĂ

Albă ca zăpada și cei șapte pitici

Remarcăm, în ultimele stagiuni, o preocupare susținută, a Operei Române, în direcția îmbogățirii repertoriale cu spectacole destinate copiilor. Este, desigur, o direcționare lăudabilă într-un domeniu destul de palid reprezentat anterior. Ținînd seama că frecventarea sălii de operă — la balete sau spectacole lirice — contribuie hotărîtor la necesara educare muzicală a tinerelor generații, suplinind parțial carențele studiului în școli, apreciem ca binevenită consecventa acestei orientări prin adăugarea unui nou titlu — *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*, balet de Cornel Trăilescu, inspirat de celebrul basm cules de frații Grimm. De altfel reacția publicului a fost pozitivă, indicînd o evidentă creștere a interesului pentru asemenea spectacole.

Autorul muzicii are deja o practică a acestui tip de spectacol, opera *Motanul încălțat* bucurîndu-se de o îndelungată programare timp de peste douăzeci de stagiuni. Ideile componistice aparțin aceleiași orientări stilistice și în noua sa partitură, vădind bogata experiență de șef de orchestră ce îi potențează efectul scenic. Totuși, o preocupare prea subliniată pentru accesibilitate, pe de o parte, și o preluare de maniere muzicale baletistice, pe de altă parte, conferă partiturii trăsăturile unei realizări marcate de un spirit concesiv ce face să pălească originalitatea. Colaborarea cu coregraful nu a fost de natură să echilibreze proporțiile în sensul unei concentrări a narațiunii, adesea apărînd momente de extensie temporală care nu servesc desfășurarea povestirii. Este adevărat regizorul și coregraful—Doina Andronache—a considerat utile asemenea extensii pentru a imagina dansuri de sine stătătoare, alăturînd o suită de numere cvasi-independente, prin care își construiește spectacolul. Este atitudinea tradițională a baletului de acum o sută de ani, cu un limbaj neoclasic la rîndul său larg accesibil, agrementat cu pantomimă și adoptînd un mod de adresare ce privește mai mult spre trecut, părăsind deliberat cuceririle mai noi ale dansului. Iată de ce recunoaștem, nu numai în muzică ci și în coregrafie, pagini deja scrise și realizate. Pentru copii aceasta nu constituie o problemă, căci ei doresc mai ales să urmărească aventurile din cartea de povești. Pentru maturi însă, dincolo de succesul unor momente de recital solistic, se „bate pasul pe loc".

Pregătirea spectacolului și cadrul scenic al lui Roland Laub au contribuit eficient la sporirea elementului calitativ global. Am asistat la prestații solistice îngrijite, la evoluții coregrafice în care bunele intenții primează. Remarcăm astfel multe din dansurile de ansamblu ca și realizările rolurilor principale — Ane Marie Vretos, o Albă ca zăpada ce descinde din *Frumoasa din pădurea* adormită, primind o replică clar contrastantă în dansul Aglaei Gheorghe (Regina cea rea), în timp ce Prințul are în Tiberiu Almosino un reprezentant investit cu toate atributele pozitive previzibile. Poate că am fi așteptat o compoziție mai bogată, pitorească și diversă, de la grupul celor șapte pitici. Ei rămîn însă un grup compact din care străbat spre public doar nuanțările personale ale Luminitei Dumitrescu. Forfota de flori, copaci, animale de pădure, completează sugestiile decorului cu mici prezențe anecdotice, pe care copiii le primesc și privesc cu plăcere. De altfel, acesta pare să fie scopul principal al realizatorilor, subliniat cu aplauze generoase și entuziaste. Este un scop atins, în fața căruia nu trebuie să ne arătăm dezamăgiți, deoarece uneori publicul știe mai bine ce și cît așteaptă de la un asemenea spectacol. Lumea copiilor are legile sale estetice, contradictorii și justificabile după coordonate ce nu țin de pretențiile celor mari. Să sperăm că timpul va confirma viabilitatea acestui balet ce vine să se adaoge celorlalte povestiri cu muzică la care Opera Română îi invită pe cei mici.

Grigore CONSTANTINESCU

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Luna aprilie a început la Filarmonica „George Enescu" (3—4 aprilie) cu una dintre lucrările ce atrag întotdeauna un public foarte numeros și se bucură de un succes corespunzător : *Cantata scenică „Carmina Burana"* de Carl Orff sub bagheta lui Mircea Basarab. Lucrare de efect, cu desfășurare spectaculoasă, ea impresionează prin vitalitatea ritmului, impulsului energetic, contrastele tranșante, un stil elementar, un fel de întoarcere la inocență muzicală. Gradarea progresivă foarte bine dozată pentru a obține efectul de acumulare de mare pregnanță, alternarea cu momente lirice cu caracter rapsodic, demonstrează remarcabilul simț teatral al compozitorului care știe să se adreseze direct ascultătorului, condiționîndu-l pentru o reacție imediată.

În partitura complexă, un rol dominant îi revine corului, care deține 14 din cele 25 de numere și de prestația căruia depinde în cea mai mare măsură reușita întregului. O scriitură eficientă, clară, întemeiată pe permanenta variere a texturii, impune o mobilizare a tuturor resurselor vocale ale ansamblu-

lui. Corul Filarmonicii sub îndrumarea lui Nicolae Bica, în colaborare cu corul de copii „Voces Primavera" condus de Claudiu Negulescu, au cîntat cu o sonoritate amplă, rotundă, fără stridențe, prompt și răspicat în declamația silabică și în articularea ritmurilor care structurează întregul discurs muzical.

Numerele solistice solicită la maximum capacitățile vocale ale cîntăreților, prin scriitura incomodă și falsa „simplitate" a textului. Baritonul Visarion Huțu a urmărit caracterul elementar, frust al muzicii ceea ce este în aparență suficient. Dar în afară de dificultățile tehnice (registrul neprielnic, salturi mari etc.) care pun probleme greu de rezolvat, Orff întinde interpreților săi încă o capcană. Elementarul, primitivul din muzica sa se obțin prin mimarea lor foarte „lucrată," nu printr-o înțelegere *tale-quale*. Nicolae Andreescu, contratenor, a urmărit o linie expresivă în care vocea l-a trădat însă uneori. Iar Victoria Bezetti a venit cu experiența și știința scenei lirice, a bel-canto-ului, cîntînd îngrijit și sensibil. Și cum *Carmina Burana* se situează undeva la hotare incerte între genul oratorial și operă, stilul operistic își poate găsi justificarea.

Mircea Basarab a asamblat cu mînă stgură toate aceste componente și împreună cu orchestra ne-a dat o versiune care s-a bucurat de un mare succes în sală.

În același program am mai ascultat *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în fa minor, op. 21* de Chopin, solistă Dagmar Baloghova, cu accente ferme pe timpul tare și multă pedală.

Concertul din 10—11 aprilie a cuprins și el un program de mare popularitate, întrunind opere de primă importanță din cel mai iubit de public repertoriu: Weber, Ceaikovski, Liszt. În acest context romantic, o primă audiție românească, *Simfonia I „Pax mundi"* de Theodor Drăgulescu, se integrează organic prin comunitatea de viziune, căci Theodor Drăgulescu este un spirit romantic. O expresivitate sinceră, un lirism vibrant care se dezvăluie fără teama de a se dărui emoției. Lucrarea mi se pare a fi mai puțin o simfonie cît o succesiune de tablouri contrastante, foarte caracterizate (de altfel fiecare poartă un titlu semnificativ: *Neliniște, Agresiune, Noaptea plîngerii, Coșmar).* Partea I pregătește — prin pînze sonore într-un joc de densități pe care se suprapun intervenții solistice punctuale, într-o atmosferă misterioasă — dezlănțuirea ritmică, obsesivă, puternic dinamizată a părții a II-a. Partea a III-a, de expresie tragică, premerge un final care dezlănțuie masele sonore într-o orchestrație colorată ce antrenează tot ansamblul orchestrei mari. Theodor Drăgulescu nu folosește un sistem sau o tehnică anume de compoziție ci se folosește liber de acele procedee care să-i exprime cît mai plastic intențiile. De aici o sinceritate, o naturalețe de bună calitate.

Marin Cazacu în *Variațiunile pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră, op. 33* de Ceaikovski, egal cu sine însuși; a cîntat cu dezinvoltură tehnică, cu o sonoritate frumoasă, cu acuratețe. Gîndirea sa muzicală are o cursivitate firească, gradațiile au justă măsură, într-o interpretare de un romantism cenzurat, cu echilibru și bun gust.

În *Uvertura la opera „Freischütz"* de Weber și *Poemul simfonic „Preludiile"* de *Liszt*, Mircea Cristescu ne-a dat o versiune lipsită de excese retorice, obiectivată, în care creșterile dinamice au ținut locul acumulărilor și elanului romantic.

În concertul din 17—18 aprilie prezența *Uverturii eroice* de Ludovic Feldman se înscrie în acțiunea binevenită a Filarmonicii de a ne rememora din cînd în cînd momente din trecutul școlii românești de compoziție. Astfel, lucrarea lui Feldman, scrisă în 1959 marchează în traiectoria stilistică mai deosebită a compozitorului exact răscrucea evoluției sale creatoare. Ea pendulează între entuziasmul romantic, aspirația spre lirism, claritatea planurilor, adresa directă, prea directă chiar pe de o parte și caracteristicile unui limbaj elaborat, intens cromatizat, lucidi-

tatea spre care aspira compozitorul pe de altă parte. Tonul viguros, orchestrația densă, desfășurarea energică o încadrează în programul ideatic pe care-l propune titlul.

Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în re minor de Brahms a avut ca solist pe Constantin Ionescu-Vovu. O viziune sobră, autentic brahmsiană. Partea a II-a, îndeosebi, a sunat intens și concentrat. Contopit în discursul simfonic, pianul nu a încercat să iasă în afară prin dominația virtuozității, totul fiind subsumat unei idei generale integratoare. Construit într-o viziune de ansamblu, atenția s-a îndreptat mai puțin asupra detaliilor, urmărind linia mare și semnificațiile esențiale ale muzicii.

Simfoniile de Haydn din prima perioadă de creație sînt mici bijuterii prea rar cîntate și prezența în program a *Simfoniei a IV-a în re major* a fost foarte bine venită. Paul Popescu i-a redat spontaneitatea, grația ingenuă, bucurîndu-se și de concursul sensibil al orchestrei.

Suita din baletul „Pasărea de foc" de Stravinski a demonstrat experiența de dirijor de operă, contactul cu scena al lui Paul Popescu care a dat fiecărui fragment relief bine conturat, trăsăturile unei mici scene. Pînze sonore irizate, ritmuri tăioase nu au lipsit dar poate un plus de culoare, de imaginație ar fi situat mai deplin muzica aceasta în zodia luxurianței sonore a impresionismului din care Stravinski nu se desprinsese încă.

Luna aprilie s-a încheiat la Filarmonică tot cu un concert de mare atractivitate. (24—26 aprilie). Mihai Brediceanu a conceput prima parte a programului sub semnul lui Mozart, alăturînd *Simfonia nr. 28 în do major K.V. 200* (supranumită a „trilurilor") și *Variațiunile și fuga pe o temă de Mozart, op. 132* de Max Reger. Părțile repezi ale *Simfoniei*, în care Mozart atinge unul dintre momentele cele mai însorite ale creației sale, au vădit o voință constructivă, limpezimea contururilor, a facturii instrumentale. *Variațiunile* de Reger, strălucită piesă de virtuozitate orchestrală și de nobilă inspirație, nu a mai fost de mult auzită în sălile noastre de concert. Tempoul foarte lent, menit a scoate în evidență detaliile subtile ale partiturii, nu a avut suficientă putere de propulsare și toată masiva construcție a celor 8 variațiuni, dar mai ales *Fuga*, s-au constituit sonor cam anevoios și cu mari suprafețe statice.

Prezența lui Dmitri Bașkirov după cîțiva ani de absență de pe estrada Ateneului este un prilej de mare bucurie artistică. De data aceasta însă, alegerea sa, *Concertul pentru pian și orchestră op. 61 A în re major* (de fapt versiunea autorului la *Concertul pentru vioară și orchestră)* de Beethoven, în primă audiție, a trezit oarecare nedumeriri. Spirit neliniștit, mereu în căutare de nou, cu o extraordinară capacitate de împrospătare, niciodată marcat de rutină, Bașkirov caută mereu ineditul, suprinzătorul. Îi cunoaștem interpretările controversate dar fascinante prin forța personalității, însă în repertoriul, să-i spunem convențional. Acum piesa propusă ridică și ea semne de întrebare. În transcrierea fidelă a traseului său expresiv pe clapele pianului, vioara rămîne prezentă din umbră, iar pianul chiar în desăvîrșita conducere a liniei melodice de care este capabil Bașkirov, tot nu poate înlocui legato-ul viorii. Totul sună străin, chiar și în rondo-ul final, mai prelucrat pianistic decît celelalte două părți sau cadența ciudată însoțită de timpan, în care Bașkirov și-a dezlănțuit impunătoarea forță energetică. L-am regăsit pe Bașkirov același mare artist în puterea de comunicare, darul de a da viață articulării fiecărui sunet, inteligența tăioasă a frazării ascuțimea neiertătoare a ritmurilor, poezia cantilenei, arcuirea dintr-un singur suflu a unei întregi construcții. L-am regăsit pe Bașkirov același autentic, seducător artist pe care, sincer vorbind, am fi preferat să-l auzim într-unul dn cele cinci concerte beethoveniene cunoscute și iubite.

Elena ZOTTOVICEANU

Concertele orchestrei simfonice a Radioteleviziunii

— 3 aprilie

Invitat al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijorul sibian Petre Sbârcea a ales, ca prim moment românesc al concertului, poemul simfonic *Luceafărul* de Pascal Bentoiu, lucrare situată la confluența muzicii cu poezia : omagiind personalitatea marelui, unicului pentru muzica românească, Enescu, sunetul se însoțește cu metaforicul limbaj al poeziei (ca sursă a inspirației dramaturgice) simbolizat de alt „luceafăr" al culturii românești — Eminescu. Mai mult, muzica lui Pascal Bentoiu cuprinde în sine o vrajă imposibil (de altfel inutil) de urmărit pas cu pas în cuvinte (chiar dacă, așa cum este cazul poemului simfonic, programul este mărturisit explicit) ci una de subtilă și plastică esență sonoră, cu o capacitate directă și puternică de impresionare. Partitura *Luceafărul* se arcuiește cu deosebită coerență după o configurație poetică prestabilită, tematic și ciclic urmărind personajele iar tensionat, prin travaliu la nivelul tuturor parametrilor muzicali, metamorfozele succesive ale „nemuritorului și rece" în final Luceafăr. Caldă vibrație la fiorul poetic eminescian, totodată cu trimiteri la un fond muzical de rezonanță românească.

Concertul pentru clarinet și orchestră în la major, K.V. 622 de Mozart s-a situat firesc, în interpretarea lui Aurelian Octav Popa, la mijlocul drumului dintre expresia strălucitoare dar nu goală (după cum își caracterizează concertele compozitorul) și adîncimea unei ape limpezi. Cu precădere în *Adagio* (partea a II-a) Aurelian Octav Popa a știut să reliefeze, prin dozaj și prin încărcătura tensională, calitățile timbrale ale clarinetului — instrumentul poate cel mai intim legat de fragilitatea și în același timp de profunzimea universului mozartian. O mențiune în plus și pentru acompaniamentul orchestrei, filigranat, discret, armonizat cu prezența solistică a clarinetului.

În prelungirea atmosferei mozartiene s-a înscris — desigur pe coordonatele proprii — ultimul „paragraf" al concertului, *Simfonia a VIII-a* de Beethoven. Dirijorul Petre Sbârcea este un șef de orchestră precis în gîndire și gestică, de se încadrează riguros în datele oferite de partitură. În ciuda alegerii unor tempi mai lenți (mai ales în primele trei părți), simfonia a părut îndreptată spre efortul de echilibrare a dialogului partidelor, orchestra tinzînd, cu unele excepții, către supletea și omogenitatea de sunet indispensabilă oricărui act interpretativ.

*

— 10 aprilie

O primă audiție românească — cantata *In memoriam* de Doru Popovici a deschis cel de-al doilea concert al lunii aprilie, pe afișul căruia au mai figurat lucrări de Grieg și Schumann, alături de numele dirijorului ieșean Ion Baciu, al sopranei Georgeta Stoleriu și al pianistului sovietic Rudolf Kerer.

Cantata compozitorului Doru Popovici, cinstind personalitatea poetului B. Fundoianu, oglindește grăitor opțiunea creatoare învecinată cu inefabilul mesajului poetic, muzică și cuvînt contopindu-se într-un discurs de esență tragică. *În memoriam* explorează cu precădere „spațiul" dinamic ce supune atît profilul cantabil — incantatoriu al vocii umane (reliefat cu stăpînire inteligentă și glas expresiv de soprana Georgeta Stoleriu) cît și căldura timbrală a orchestrei (coarde, harpă și timpan). O muzică doar în aparență statică, trăind din combustia proprie a focului lăuntric ce izbucnește și apoi se topește în tonurile începutului.

Rudolf Kerer se numără printre numele afirmate ale școlii pianistice sovietice, invitat de mai multe ori și pe podiumurile de concert ale țării noastre. Solist al *Concertului pentru pian și orchestră în la minor* de Grieg, Rudolf Kerer s-a depărtat de modelul romantic de susținere a efluviilor sentimentale ale partiturii, căutînd să impună sobrietatea rezolută și francheța exprimării. Inevitabila comparație cu modelul de referință lipattian al *Concertului* de Grieg ne face să gîndim că nu întotdeauna parcurgerea voit „obiectivă" a unui text muzical relevă adevărurile sale, primejdia ternului, a traducerii incomplete putînd stinge... „mirabila sămînță".

Ultima parte a concertului s-a concentrat în paginile *Simfoniei „Renana" — a III-a* — de Schumann. Reputatul dirijor Ion Baciu s-a simțit atras de ardoarea acestui opus (97) din creația schumaniană, dorind să reliefeze plenitudinea solemnă a armoniilor (întunecate doar în partea a IV-a *Feierlich*). Intențiile dirijorale s-au îndreptat cu precădere către reliefarea planurilor tematice și a desenelor melodice deosebit de cantabile, către susținerea compactă a verticalității armoniei, astfel încît structurile și imaginile muzicale să apară cu maximă claritate. Orchestra a răspuns, cel puțin ca intenție dacă nu întotdeauna ca performanță propriu-zisă, impulsurilor dirijorului, căutînd să realizeze o ierarhie a culminațiilor și o configurație monumentală *Renanei* schumanniene.

*

— 17 aprilie

Dacă aprecierea unui dirijor ar porni, dintru-nceput, de la factura stilistică și expresivă a repertoriului abordat, cu siguranță că, în cazul invitatului orchestrei Radioteleviziunii — Christian Kluttig din R.D. Germană, alegerea poemului simfonic straussian *Till Eulenspiegel* și a *Simfoniei nr. 3, în do minor, op. 78* de Camille Saint-Säens ni l-a dezvăluit ca pe un șef de orchestră înclinat spre grandilocvență și spectaculozitatea unor pagini cu pronunțat caracter teatral. Căci în *Till Eulenspiegel* au excelat accentele burlești, creionările puternice ale motivelor și temelor simbolizînd acțiunile eroului popular. Dirijorul Christian Kluttig a mers în continuarea sugestiilor programatice ale muzicii lui Richard Strauss ; în acest sens, partida suflătorilor a avut întîietate ca purtătoare, în principal, de idei tematice, colorînd uneori îngroșat, mai puțin suplu, un discurs contrastant, cu numeroase cezuri necesare creării de noi conflicte și care pun probleme realizării unitare a construcției : poemul a părut însă, în ansamblu, închegat, condus pînă la ultima replică moralizatoare.

Patetic în locul comicului, în cadrul aceleiași rostiri dramatice exteriorizate, definește fizionomia *Simfoniei cu orgă* de Saint-Säens, viziunea dirijorului dimensionînd cu sobrietate hiperbolele de sentiment, acumulările de tensiune, ordonîndu-le spre apoteoza finală. Dirijorul a lucrat mai mult la nivelul imaginii de ansamblu, parametrul intensitate fiind „cursorul" manevrat cu predilecție iar rezultanta avînd un efect direct (chiar dacă pe alocuri claritatea structurilor interioare sau promptitudinea atacurilor n-au fost realizate cu exactitate).

Cocertul în re major de Beethoven l-a avut ca solist pe violonistul Daniel Podlovschi. Nu credem că, întotdeauna, experiența instrumentistului sau rodajul unei lucrări sînt argumente suficiente pentru ca actul interpretativ să se transforme cu adevărat și de fiecare dată într-o reală creație. Daniel Podlovschi nu a părut, în acest concert, în forma sa cea mai bună. Ne referim nu atît la realizarea tehnică a *Concertului* beethovenian, corectă, fluentă de altfel, cît mai ales la conturarea incompletă a mesajului însuși, la dezvăluirea parțială a înțelesurilor profunde ale operei, la o atitudine reținută, detașată, ca rezultat al implicării minime în dinamica poeticii muzicale.

*

— 24 aprilie

Un nou episod al integralei simfoniilor și concertelor de Mozart — sub directa conducere a iniția-

torului său, dirijorul Iosif Conta — a cuprins ciclul de simfonii „Salzburg", *Concertul în re minor pentru pian și orchestră* și două arii din operele *Răpirea din serai* și *Cosi fan tutte*.

Trilogia simfonică mozartiană se definește prin arhitecturi de mici dimensiuni, printr-o substanță sonoră ce pulsează fără întrerupere, adăugîndu-se timbrul special al orchestrei de coarde pentru care Mozart și-a gîndit simfoniile. Pornind de la aceste date, dirijorul Iosif Conta a continuat drumul spre esență, reliefînd cu precădere sensul scriiturii mozartiene — acela al virtuozității, al exprimării exuberante, al substratului, deja prezent, al teatralității. Credem că mai cu seamă această din urmă latură a muzicii se potrivește cu temperamentul dirijorului Iosif Conta, cu înclinația sa pentru gesturi impresionante, pentru „surprizele" ca cele din partea a III-a a *Simfoniei în si bemol major* (jocuri inedite de intensități extreme). Orchestra, înviorată de textul alert al mișcărilor rapide, s-a străduit să obțină tonuri camerale omogene, echilibrate.

Inclus unei sfere emoționale aparte, *Concertul pentru pian în re minor* se lasă greu descifrat, accesul real în straturile cele mai profunde ale sensibilității pe care o cuprinde această capodoperă fiind „permis" după succesive și mature apropieri de universul său atît de complex. Interpretul *re minorului*, tînărul pianist Horia Mihail, ne-a descris (fără paradoxuri) cu inocență o pagină de tulburătoare încărcătură tensională. A făcut-o cu o simplitate firească, cu reținere în fața dramatismului spre care nu se simte încă atras, experiența sa muzicală (fără îndoială remarcabilă) și de viață fiind aceea a unui copil (totuși) de 14 ani. O clipă ne-am gîndit la Mozart și la precocitatea lui. Fără a proceda la o comparație, inevitabil hazardată și exagerată, considerăm că, într-un prim stadiu al formării unui interpret de valoare, intuiția și aptitudinile naturale, alături de educația muzicală pot suplini, pînă la un anumit punct, beneficiul înțelegerii mature. Horia Mihail este un pianist care a demonstrat stăpînire de sine, un calm interior tradus în articulări clare, o tehnică bine și egal stăpînită. Atitudinea gravă a definit primele două părți (*Romanza* s-a închegat mai greu, trenînd în secțiunea mediană, nesincronizarea pe alocuri a pianului cu partida suflătorilor fragmentînd lanțul secvențelor), pentru ca finalul să capete un plus de vigoare, de lumină.

Al doilea moment solistic al serii l-a susținut Ruxandra Vodă, studentă în ultimul an a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" la clasa de canto a profesoarei Georgeta Stoleriu, care a dat viață Constanzei din *Răpirea din serai* și Despinettei din *Cosi fan tutte*. Chiar dacă aprecierea nu poate fi decît parțială în formula prescurtată a ariei în concert, se desprind totuși cîteva trăsături ale cîntului tinerei interprete : o voce potrivită stilului mozartian, caracterizată nu de forță ci de velocitatea parcurgerii pasajelor bogat ornamentate ; prezență scenică convingătoare. Dificultățile, de pildă, de ambitus, de repartizare și susținere a respirațiilor, a accentelor ariei Constanzei din actul al II-lea, gîndite și depășite de Ruxandra Vodă, vor cîștiga în stăpînirea conferită de numeroase alte confruntări cu publicul și mai cu seamă de experiența așteptată a spectacolului complet de operă.

Antigona ALEXANDRU

Repere simfonice

Ion Marin — Mincio Mincev

În ultimii 3—4 ani ne-au parvenit vești tot mai insistente despre marile succese repurtate de tînărul dirijor Ion Marin atît la Filarmonica din Arad — unde funcționează ca dirijor permanent din anul 1982 —, cît și peste hotare, în turneele întreprinse cu orchestra arădeană sau ca invitat al unor ansambluri simfonice din Franța, R.D. Germană, Italia, Grecia, Cehoslovacia, Bulgaria etc. Locul secund cucerit în 1982 la prestigiosul concurs de dirijat de la Besançon, medalia de argint „Ernest Ansermet" obținută în 1984 la concursul de dirijat de la Geneva, aprecierile elogioase dobîndite — după absolvirea Conservatorului „Ciprin Porumbescu" la clasa prof. Tiberiu Olah și a studiilor speciale de dirijat cu Constantin Bugeanu și Iosif Conta — cu ocazia participării la cursurile de perfecționare de la „Mozarteum" din Salzburg, Academia Chigiana din Siena și Conservatorul din Nisa, au însemnat tot atîtea argumente în plus pentru interesul pe care l-a stîrnit debutul său bucureștean, la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii în seara de 15 mai 1986.

În chip firesc, Ion Marin a dorit să-l omagieze cu această ocazie pe profesorul său de compoziție Tiberiu Olah, începînd programul cu piesa acestuia *Armonii IV*, căreia a știut să-i evidențieze bogăția și ingeniozitatea coloritului sonor, realizate cu o extremă economie de mijloace instrumentale. Demonstrația concludentă a însușirilor sale profesional-artistice i-a prilejuit-o apoi *Simfonia a V-a în re minor* de Șostakovici, lucrare complexă, care implică valorificarea corespunzătoare a unor pagini dramatice, lirice, patetice, meditative, dar și a unora exprimînd un umor grotesc sau o viguroasă afirmare a bucuriei vieții. Fără îndoială, Ion Marin posedă o vocație autentică pentru arta dirijorală : știe să stabilească un contact viu cu instrumeniștii, să-i antreneze în execuții pline de strălucire, gestica sa este clară, eficientă, concentrată deopotrivă asupra fiecărui compartiment al orchestrei și asupra execuției de ansamblu. Am apreciat cu deosebire maniera nuanțată de tratare a părții I, în care compozitorul se confruntă cu o profunzime de idei filozofice, dar și energia clocotitoare impregnată părții a IV-a, în care a izbutit să obțină din partea orchestrei o sonoritate somptuoasă, o intensă viață ritmică. Ceea ce i-a reușit într-o măsură mai redusă a fost punerea în valoare a laturii grotești de filiație mahleriană a muzicii valsante din partea a II-a, după cum nici în *Largo-ul* părții a III-a arcuirile largi ale dezvoltărilor tematice nu au fost ținute sub tensiunea necesară. Oricum, pentru un dirijor de tinerețea lui Ion Marin (26 de ani), a fost o realizare remarcabilă, confirmînd ecourile extrem de favorabile parvenite anterior acestui debut bucureștean.

Solistul serii a fost violonistul bulgar Mincio Mincev, cunoștința noastră mai veche încă din anul 1980, cînd s-a impus prin sunetul său cald, generos cu o vioară istorică Guarnieri, o muzicalitate matură și o lăudabilă sobrietate expresivă. Sînt calități pe care le-am reîntîlnit și de această dată în *Concertul în re major* de Beethoven, în care două regretabile lapsusuri au fost pe larg compensate printr-o prestație artistică solidă, conferind lucrării — în acord cu concepția dirijorală a lui Ion Marin — caracterul unei simfonii concertante clasice, mai degrabă decît al unui concert solistic preromantic, cum adeseori este interpretată.

Cristian Mandeal — Alexandr Slobodianik

De mai mulți ani încoace, concertele (destul de rare !) susținute la București de Filarmonica „George Enescu" sau de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub bagheta lui Cristian Mandeal se transformă în autentice evenimente ale stagiunilor respective. De fiecare dată, publicul este cucerit în mod spontan și impresionant de maniera strălucită în care dirijorul clujean reușește — folosind o gestică amplă, structural legată de orice meandră a discursului simfonic — să obțină din partea orchestrei o totală dăruire, o subordonare fără rezerve față de

intențiile sale expresive, o permanentă concentrare, datorită căreia fiecare frază a muzicii interpretate apare potențată la maximum, nelăsînd loc niciunui moment de stagnare a interesului. Așa a fost și la concertul Orchestrei Radioteleviziunii din 22 mai, cînd Cristian Mandeal a ales ca „piesă de rezistență" *Simfonia „Faust"* de Liszt, poate cel mai amplu desfășurat exemplu de simfonism programatic al romantismului tîrziu, realizat cu o admirabilă forță a fanteziei, dar și cu evidente carențe componistice, — repetări de fraze (muzică repetitivă „avant la lettre" ?) și tendințe spre dezvoltări mai degrabă aditive decît organice. Numai impetuozitatea interpretării poate salva această lucrare și este tocmai cazul concertului în cauză, la care Cristian Mandeal a izbutit să țină în permanență trează atenția publicului (timp de 70 de minute, cît durează simfonia !), pînă la „lipitura" apoteozei vocal-simfonice finale pe text goethean, realizată cu măreția și solemnitatea necesară de către orchestră și corul de bărbați al Radioteleviziunii (maestru de cor Aurel Grigoraș), cu intervențiile solistice ale excelentului tenor clujean Ion Micu.

Am apreciat deopotrivă modul în care Cristian Mandeal, a pus în valoare inspirata evocare simfonică a *Tulnicelor* lui Mihai Modlovan, prilej cu care am admirat încă odată capacitatea regretatului compozitor de a se extinde exact atît cîtă substanță muzicală are de comunicat, după care așterne fără ezitare bara finală de măsură. În cazul de față, după o durată de exact 5 minute !

În secțiunea centrală a programului, pianistul sovietic Alexandr Slobodianik a apărut ca solist în *Concertul nr. 3 în re minor* de Rahmaninov, după cît se pare una din piesele preferate ale repertoriului său, cu care a impresionat și juriul concursului „Ceaikovski" de la Moscova din 1966. Slobodianik este, într-adevăr, un tehnician remarcabil al pianului, capabil să „se joace" cu dificultățile considerabile ale lucrării, poate una dintre cele mai pretențioase, sub acest aspect, din întreaga literatură concertantă pianistică. Strălucire virtuoză, bravură, energie nestăvilită, iată principalele trăsături caracteristice ale lui Alexandr Slobodianik, în cadrul cărora, totuși, sensibilitatea, rafinamentul frazării, diversitatea mijloacelor de expresie și-ar putea găsi un teren mai larg de afirmare.

Mircea Basarab — Stephen Drury

Concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" din 22/23 mai, dirijat de Mircea Basarab, a avut un solist oaspete din S.U.A., pianistul Stephen Drury, în *Concertul nr. 3 în do major* de Prokofiev. Profesor la New England Conservatory of Music din Boston și concertist cu o vie activitate, Stephen Drury a știut să mențină, în interpretarea sa, forța și farmecul într-un constant echilibru, pe o linie mediană între neoclasicism și neoromantism. Cîntul său a avut eleganță și lejeritate în textura complexă de *toccata* a părții I, parcursă cu un tușeu perlat, a imprimat celor cinci variațiuni ale fermecătoarei teme de gavotă din partea a II-a alura dansantă adecvată, pentru a atinge culminația în intensa dinamică a părții a III-a, căreia i-a impregnat ceva din motricitatea, spiritul coroziv și verva percutantă a *Viziunilor fugitive*.

În rest, programul dirijat de Mircea Basarab a cuprins o versiune „cuminte" a suitei din baletul *La piață* de Mihail Jora, în care umorul acid, caricatura burlescă și — în general — savoarea specific jerească a acestui pitoresc și multicolor tablou al bîlciului românesc de odinioară au apărut mult atenuate. Nici *Simfonia a III-a „Scoțiana"* de Mendelssohn-Bartholdy nu a beneficiat de punerea în valoare a contrastelor dinamice, deși s-a recurs — pentru această creație a romantismului timpuriu — la o orchestră amplă, de genul celei folosite în creațiile romantismului tîrziu, ceea ce a și prilejuit, mai cu seamă în secțiunea finală, sonorități sugerînd mai degrabă muzica lui Ceaikovski decît a lui Mendelssohn-Bartholdy.

Primă audiție la Filarmonică

În cadrul concertului Filarmonicii „George Enescu" din 15/16 mai dirijat de Iosif Conta, publicului prezent în sala Ateneului i s-a oferit prilejul unei prime luări de contact cu o nouă lucrare a tînărului compozitor Cătălin Ursu, absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" la clasa de compoziție a profesorului Tiberiu Olah. În ciuda tinereții sale (este născut în 1960), Cătălin Ursu are la activul său un număr important de creații în domeniile muzicii simfonice, vocal-simfonice, camerale, corale. Mai recent, în 1985, el a compus pentru întîia oară o operă intitulată *Tinerețe eroică* (pe un libret de Emil Poenaru), avînd drept temă procesul de la Brașov al comuniștilor din mai 1936. În mod firesc, prima audiție absolută a operei, sub formă concertantă, a avut loc la Brașov, în iulie 1985. La București, Iosif Conta a prezentat prologul operei, destinat să pregătească atmosfera dramatică a acțiunii care va urma. De la început, folosind o temă dedusă din primele note ale cîntecului *Privesc din Doftana*, muzica se desfășoară pe fundalul unui fel de „continuum" de mare agitație, punctat de lovituri de timpan, peste care se suprapune un cor bărbătesc sugerînd pe deținuții care se pregătesc să intre în sala tribunalului. Amploarea corului — în caracter de cîntec de masă cu vocalize — crește mereu spre o culminație sonoră, cînd i se adaugă vocile unui cor de femei, reprezentînd pe mamele și soțiile deținuților. Un cluster final al întregului cor și al orchestrei încheie prologul după un *rallentando* (neprevăzut în partitură), care diluează situația conflictuală în loc s-o potențeze.

Lucrarea vădește capacitatea compozitorului de a mînui cu abilitate masele orchestrale și corale, pentru a crea ambianța tensionată cerută de acțiunea operei. Însăși ideea de a introduce corul în prolog mi se pare originală și eficientă, deoarece contribuie la o mai sugestivă „punere în temă" înainte de ridicarea cortinei.

Edgar ELIAN

RECITALURI

Dmitri Bașkirov

Artistul sovietic este dintre cei foarte apreciați de publicul nostru, care vine de fiecare dată la concertele și recitalurile lui cu o zestre bogată de amintiri ale precedentelor apariții, potențînd în chipul cel mai pozitiv realizările prezente. Așa s-a întîmplat și de astă dată, cînd Bașkirov ne-a revenit după o pauză de cîțiva ani, care a făcut prezența lui la Ateneu și mai dorită. În recitalul din 22 aprilie am avut prilejul să ne reîntîlnim cu toate fațetele personalității pianistului, personalitate puternică și de fel rectilinie, întotdeauna vie, întotdeauna capabilă de revelații surprinzătoare. În adevăr, Dmitri Bașkirov învederează o *dramaturgie* specială a construcțiilor sale sonore, nici un amănunt al acesteia netrecînd fără să fie sesizat de public, captivat nu numai de produsul strict instrumental ce îi este oferit, dar și de vibrația specifică a apariției artistului pe podium ; el nu este niciodată egal cu el însuși, are un simț nepotolit al acuității emoționale și se adresează foarte direct ascultătorului din fața

lui. Perfecțiunea glacială îi este total străină — și lucrul se reflectă în palpitarea vie a versiunilor sale interpretative, care seduc și se întipăresc în memorie, chiar dacă nu le putem asimila oricînd cu perfecțiunea. Astfel, după modelarea extrem de grăitoare a *Fanteziei în do minor*, KV 475 de Mozart, *Sonata în do minor*, KV 457 a apărut de o învolburare ușor neclară și pe alocuri precipitată în părțile rapide, faptul neexcluzînd filtrarea pură a sonorității și sentimentului în *Adagio*. Ocolirea consecventă, de către Bașkirov, a căilor bătătorite, se traduce și în originalitatea repertorială : astfel, din *Sonatele* de Beethoven, a ales-o pe una dintre cele mai controversabile, cea în *sol major* op. 31 nr. 1, în care (fie-ne iertat) distincția temelor este pe alocuri discutabilă și aspectul de „iureș" al unor idei muzicale foarte definit beethoveniene se aliază cu unele inflexiuni salonarde mai puțin concordante cu sensibiltatea ascultătorului de astăzi. Cît am fi preferat prezența în program a „surorilor" de opus ale acestei *Sonate* ! Chiar și din Schumann, am avut parte de *Bunte Blätter* op. 99 și nu de creațiile mai construite și mai unitare ale incomparabilului romantic. Am regăsit aici și ceva din spiritul lui Richter (un interpret frecvent al paginilor din *Bunte Blätter)* și din simțul compensației și al justiției care determină asemenea maeștri ai clavirului să lumineze, uneori poate chiar cu precădere, pagini inevitabil mai puțin frecventate din creația marilor maeștri.

Ne scuzăm dacă acordăm proporțional mai puțină însemnătate acestor prime puncte ale programului, pentru a îndrepta reflectorul asupra creației extraordinare a lui Dmitri Bașkirov în cele cinci lieduri de Schubert, transcrise pentru pian de Liszt. Cu toate că aceste miniaturi pianistice nu sînt scutite de retorică și emfază (gustul timpului își pune, indelebil, pecetea asupra producției chiar a celor mai mari artiști), interpretul a știut să le înnobileze, să ridice la suprafață doar emoția lor cea mai esențială, în același timp să valorifice detaliile de scriitură instrumentală în ce aveau ele mai savuros și mai grăitor. De aceea, *Gretchen am Spinnrade*, cele două *Serenade* — prima cu bucuria plină a clinchetului argintiu al discantului pianului, a doua, atît de familiară, schițînd un *duet*, urmărit pînă în cele mai fine detalii psihologice de către artist —, în fine dramatismul încordat și monumental din *Der Atlas* sînt cu totul de neuitat sub degetele lui Bașkirov. De aici înainte inspirația cea mai înaltă sălășluiește sub cupola Ateneului și bisurile din Grieg, Chopin (un *Vals* capătă dimensiunile unui veritabil tablou de epocă), Rahmaninov statornicesc recitalul acestui artist autentic al clavirului între amintirile prețioase trăite în decursul anilor de melomanii bucureșteni.

Stephen Drury

Am citit cu multă atenție biografia artistică a tînărului pianist pentru a discerne din datele obiective sorgintea unor temeiuri de a-l individualiza în șirul bogat al interpreților colegi de generație din patria sa. În afară de faptul că localizarea activităților sale de bază are ca reper *New England Conservatory of Music* și că deci Boston-ul l-a înzestrat cu rezonanța vieții sale muzicale de calitate deosebită (să nu uităm că Serge Koussevitzki, la pupitrul Orchestrei Simfonice de aci a statornicit repere de cultură muzicală de trainică rezonanță), am mai remarcat între îndrumătorii săi și pe venerabilul Claudio Arrau. Personal, n-am fost niciodată unul din entuziaștii versiunilor clasice ale acestui maestru, pe care le-am găsit adesea pedante și fastidioase, dar nu se poate contesta că el este transmițătorul unei atitudini de cultivare respectuoasă a spiritului creației definitorii pentru patrimoniul literaturii pianistice. Lucrul mi-a trecut o clipă prin minte ca explicație a incontestabilei reușite a lui Stephen Drury în *Sonata în re major, op. 10 nr. 3* de Beethoven. Prima parte a avut nu numai cursivitate și elan, dar în goana acestui impulsiv *Presto* am regăsit toate sublinierile de frază necesare pentru ca muzica să nu aibă, vorba lui Enescu, vreo asemănare cu „un robinet care curge" ; în faimosul *Largo e mesto*, acest impresionant poem instrumental n-a fost zăgăzuit vreodată de artificiale opreliști stilistice și a urmărit declamarea pianistică atotcuprinzătoare care îl poate comunica — ea singură —, la autenticele dimensiuni de dramă interioară, sensibilității ascultătorului. În fine, *Menuetto* a avut grație și eleganță, iar *Rondo*-ul final acea prospețime a surprizelor care să-i împrumute concomitent relief și însemnătate concluzivă. În continuare, omagiul adus lui Franz Liszt în anul centenarului morții sale a regăsit, în *Balada a II*-a, tonul grandios, acordica sonoră, climatul povestitor al creațiilor maestrului romantic, cu toate că afinități personale ale semnatarului acestor rînduri față de alte opere lisztiene nu l-au făcut foarte fericit în ce privește opțiunea repertorială a lui Drury.

Introducînd-o de o scurtă prezentare pe care a considerat-o necesară (fără să știe, bineînțeles, că Charles Ives este o prezență componistică cunoscută melomanului român și onorată de compozitorii noștri cu prețuirea cuvenită unuia din ctitorii muzicii veacului XX), Stephen Drury ne-a dat o excelentă tălmăcire — vivantă, plastică, riguros construită în zigzagul imaginației colorate învederată de autor — a secțiunii *Hawthorne* din faimoasa *Sonată „Concord"*. A fost cea mai bună recomandare a muzicii patriei sale pe care a făcut-o pianistul de-a lungul recitalului său din 25 mai. În ce privește facilul *Carnet de bal* de Leo Smit, în care dorința de comunicativitate frizează nu odată trivialul, sau *Dream* de John Cage (faima de nonconformist a acestui compozitor ne pregătea să ascultăm o muzică de cu totul altă factură decît cea din *Dream*, un fel de prelungit Preludiu de Debussy !) nu le-am găsit prea concludente.

În schimb, tălmăcirea dată, în încheierea programului, splendidului triptic al lui Ravel, *Gaspard de la Nuit* a fost de o clasă înaltă : coloristică fin diferențiată, simț al imagisticii sonore, virtuozitate transparentă și cenzurată de inteligență, ne-au făcut să rămînem cu impresia că am asistat la o seară pianistică de incontestabilă calitate.

Alfred HOFFMAN

Sandu Sandrin

Este, în genere, acceptat faptul că prezența operei lui George Enescu în programele de concert ale interpreților noștri echivalează, în fapt, cu o adeziune declarată și responsabilă față de ideea promovării marilor noastre valori naționale în contextul spiritual al epocii pe care o trăim. Și totuși, în afara celebrului opus nr. 10 enescian, *Suita în re major*, celelalte creații pianistice majore ale maestrului își fac mai rareori loc în repertoriile interpreților de la noi ; distingem aici, pe de o parte, problematica extrem de complexă a partiturii, și, pe de alta, responsabilitatea specială pe care și-a asumă interpretul atunci cînd se hotărăște să abordeze marile opusuri enesciene. O asemenea responsabilitate profesională își asumă pianistul Sandu Sandrin atunci cînd în programul recitalului său, susținut la Ateneul Român în 6 aprilie, recital de structură predominant clasic-romantică, include *Sonata în fa diez minor*, op. 24, nr. 1 de George Enescu, alături de creații datorate lui Beethoven sau Schumann.

În mod cert, opus-ul enescian a constituit obiectivul central și prioritar al atenției interpretului ;

se poate observa acest aspect atît în ceea ce privește fermitatea cu care este susținută construcția întregului edificiu, claritatea dramaturgiei specific enesciene, bine înțeleasă și adecvat împlinită în fapt sonor, cît și nuanțarea rafinată a mijloacelor pînă la cizelarea amănuntului de prețioasă evocare poetică. Două sînt, după părerea mea, principalele realizări ale acestei versiuni pe care o datorăm lui Sandu Sandrin. Mă gîndesc, în primul rînd, la echilibrul atent întreținut între elanul interior grav, de autentică introspecție al primei părți, și la atmosfera meditativă, înseninat poetică a finalului, privit ca rezultat al unor decantări anterioare ce înglobează în ciclul lor, cu o funcționalitate bine rostuită, partea mediană, Presto vivace, o veritabilă pregătire de sens antitetic a ultimei părți. Cea de a doua importantă realizare a interpretului, realizare legată de acest opus enescian, o constituie arsenalul complex al mijloacelor pianistice și în special al celor de ordin timbral. Sandrin dezvoltă o adevărată gîndire timbrală corelată strîns exigențelor numeroase ale notației enesciene ; căci între notație și imaginație sonoră, Sandu Sandrin stabilește corelația firească a actului interpretativ stabilit cu consecvență și credință. Și încă un amănunt de loc neglijabil : în calitate de cadru didactic al conservatorului bucureștean la catedra de pian principal, interpretul este capabil să ofere nu numai publicului larg, dar și studenților săi, o versiune exemplară,de nivel academic, a celebrului opus enescian.

Aflat în perioada unor importante acumulări, a unor realizări mai mult decît promițătoare privind etapele imediat următoare ale evoluției sale, Sandu Sandrin definește însă în acest moment, în mod inegal opus-uri importante ale repertoriului pianistic cum sînt *Sonata în la bemol major*, op. 26 de Beethoven sau celebrele creații schumaniene, *Sonata în fa diez minor* și *Fantezia în do major* ; de la duritatea unor atacuri impulsionate de un poignet uneori prea coborît sub claviatură — reflex al unei flexibilități interioare ce nu se lasă, încă, întotdeauna coordonată, și pînă la spiritul lucid, tenace, de care dispune interpretul, Sandu Sandrin definește aria unor căutări și împliniri ce se fructifică în chip semnificativ, salutar, în momente dintre cele mai deosebite ale actualului recital.

Dumitru AVAKIAN

Andrei Vieru — recital Bach

Un recital de pian avînd drept conținut exclusiv muzica lui Johann Sebastian Bach se înfățișează, fără doar și poate, ca un act de cultură ce trebuie privit cu deosebită atenție. Iar dacă în cadrul unei asemenea manifestări lucrarea centrală o constituie — așa cum s-a întîmplat în programul propus la 20 aprilie de Andrei Vieru — *Variațiunile Goldberg*, operă ce reprezintă, alături de *Clavecinul bine temperat*, chintesența creației clavecinistice a maestrului german, interesul față de o atare întreprindere sporește și mai mult.

Interpretarea muzicii pentru clavecin a lui Johann Sebastian Bach a trezit în ultimele trei—patru decenii un interes susținut din partea unor mari personalități. Lipatti, Richter sau Glenn Gould — pentru a nu numi decît trei titani a căror interpretare stăruie în mintea noastră — converg spre o țintă unică, aceea de a dezvălui, odată cu perfecțiunea tehnicii compoziționale întreaga frumusețe a artei muzicianului din Eisenach. Total străină ideii de spectaculozitate, această artă solicită interpretului un auz muzical complex, capabil de a urmări discursul sonor în toate dimensiunile lui, o mare putere de sinteză, o ritmică în același timp severă și laxă, o memorie lucidă și bine controlată, alături, evident, de stăpînirea deplină a mijloacelor instrumentale. Desigur, sînt reflexii ce nu pot rămîne străine oricărui pianist care abordează muzica lui Bach și, sîntem convinși, l-au preocupat și pe tînărul Andrei Vieru în ceasurile intense de pregătire a recitalului său.

Acesta ne-a propus pentru început *Partita nr. 6*, poate cea mai sever contrapunctică din toate *Partitele pentru clavecin*. Andrei Vieru a optat pentru o redare sensibilă și muzicală adoptînd tempi ponderați meniți să pună în valoare caracterul sobru al acestei Partite ; scriitura contrapunctică, în care abundă imitațiile, canoanele, fugatourile, a fost redată cu siguranță și claritate, înșiruirea părților desfășurîndu-se firesc și fluent, fapt ce a contribuit la prezentarea unitară și închegată a lucrării. Un atac pianistic mai viguros, care ar fi adus după sine o strălucire sonoră binevenită, o mai economicoasă și rațională folosire a pedalei ar putea contribui la redarea în viitor a unei versiuni interpretative și mai convingătoare, în care vechile dansuri baroce ar reînvia cu mai multă prospețime.

Introducerea în programul recitalului a unei transcripții după vioară *(Ciaconna* de Bach-Busoni) a alterat întrucîtva caracterul elevat al acestei seri. Spunem acest lucru nu fiindcă am desconsidera din principiu trancripțiile, dar o asemenea lucrare, în care apare o scriitură instrumentală posterioară cu aproape două sute de ani celei a lui Bach, cu elemente de virtuozitate de tip lisztian, cu imitații ale sonorităților de orgă și sugerări ale paletei orchestrale din secolul XX își găsește locul potrivit în cadrul unui recital de pian obișnuit, cu o alcătuire variată. La puritatea celor două lucrări extreme *(Partita nr. 6* și *Variațiunile Goldberg)* s-ar fi adăugat în mod fericit o lucrare de aceeași factură (de pildă *Fantezia cromatică și fuga, Concertul italian*, sau — dece nu ? — un ciclu de *Invențiuni la două sau trei voci*, capodopere ce ar merita să fie incluse în repertoriul pianiștilor concertiști), cu atît mai mult cu cît Andrei Vieru nu a apărut în această seară înclinat spre etalarea unei virtuozități sclipitoare, dovedindu-se a fi în primul rînd un gînditor de aleasă ținută.

Variațiunile Goldberg, cu care Vieru și-a început seara, au constituit un moment artistic așteptat cu mare interes. Rar cîntată pe scenele de concert din cauza marilor dificultăți ce apar, legate de dimensiunile și de austeritatea discursului muzical, precum și — nu în ultimul rînd — de necesitatea mînuirii unei tehnici pianistice de înaltă clasă, opera presupune din partea interpretului cunoașterea temeinică a stilului de compoziție bachian.

Pianist cu remarcabile resurse intelectuale, Andrei Vieru a investigat cu dragoste și dăruire paginile încărcate de un travaliu migălos, în care Bach pare a fi cheltuit o imensă fantezie creatoare, îngrădită fără rigiditate în propriile sale legi componistice. Pianistul a găsit aici, în mod fericit, un tușeu prompt, eliberat de încărcătură emoțională superfluă, în care variațiunile lente, expuse într-o gamă dinamică delicată și interiorizată, au alternat cu cele rapide, cîntate într-un non-legato sau staccato adecvate, cu o ritmică sigură și precisă și cu o pedalizare discretă. Ornamentica bogată a partiturii, finisată cu minuțiozitate de interpret, contrapunctul sever, redat cu claritate, liniștea și seninătatea unor momente culminante au fost detalii realizate la un înalt nivel artistic, care au contribuit la prezentarea logică și gradată a construcției impresionante a acestei capodopere.

Marta PALADI

Formația „Archaeus"

În ciclul „Panoramic XX", concertul formației „Archaeus" din 10 mai, la sala Studio a Ateneului s-a constituit într-un consistent atelier de creație și interpretare a muzicii contemporane. De altfel, de la spectacolul inaugural din februarie 1986 formația „Archaeus" s-a dovedit deosebit de activă, impunîndu-se pe această direcție de promovare a actualelor tendințe ale creației românești și universale.

Alături de entuziastul animator care este compozitorul Liviu Dănceanu, membrii componenți sînt: Anca Vartolomei — violoncel, Rodica Dănceanu — pian, Ion Georgescu — vioară, Vasile Mocioc — clarinet, Vasile Macovei — fagot, Vasile Colțea — chitară, Alexandru Matei — percuție. Menționăm și prezența, în concertul la care ne referim, a trioului băcăuan „Syrinx".

Programul propus în acest concert a adus în atenție 11 titluri de lucrări, cele mai multe fiind prime audiții. În deschidere, două creații semnate de Liviu Dănceanu au certificat ingeniozitatea compozitorului. Mai întîi *Rime pentru Archaeus* (p.a.), lucrare ce opune individualitatea timbrală gestului muzical colectiv, în care desfășurarea sonoră vizează perechea de contrarii diatonic-cromatic, apoi o reluare a piesei pentru pian *Rocada lui Ianus* în care compozitorul antrenează întreaga claviatură alternînd momentele de textură cu cele de omofonie. *Portrait II* de John Downey — o altă primă audiție — a îngemănat două timbralități distincte, clarinet și fagot, care în gesturi muzicale asemănătoare desfășurate în izocromie sau decalaj, au ilustrat sugestiv ideea de identificare în oglindă. Lucrarea compozitorului Viorel Munteanu *Concertino per Trio Syrinx* (p.a.a.) a adus în atenție formația Filarmonicii din Bacău alcătuită din Dorel Baicu — flaut, Dorin Gliga — oboi și Pavel Ionescu —fagot, formație mai puțin întîlnită sub aspectul componenței. Pliată pe schema clasică de mișcări contrastante, lucrarea amintită ne-a captivat prin factura incantatorie a muzicii, cu rezonanțe rapsodice în spiritul ethosului românesc. O interesantă probă de virtuozitate a realizat percuționistul Alexandru Matei în piesa lui Siegfried Fink (de asemenea p.a.). Această lucrare în cinci părți pentru tambur piccolo este o spectaculoasă demonstrație de efecte sonore realizate prin formule ritmice variate, pe trei înălțimi, cu diferite moduri de atac. În continuare, piesa pentru vioară, cello, clarinet și pian a compozitorului Vladimir Godar (p.a.) a antrenat într-o țesătură liberă sonorități cu trimitere la forma polifonică a ricercarului.

Partea a doua a concertului a prilejuit cîtorva membri ai formației „Archaeus" contactul cu trei piese cu caracter solistic. Este vorba mai întîi de lucrarea lui Aurel Stroe, *Fiicele Soarelui* — excelent executată de chitaristul Vasile Colțea — în care utilizarea scordaturii sugerează sonorități de tulnic prin emiterea armonicelor naturale ale sunetului *do*. Apoi *Echos I* pentru violină solo de Ștefan Niculescu — lucrare interpretată de Ion Georgescu — în care virtuțile tehnice și melodice ale instrumentului sînt puse în valoare printr-o țesătură inventivă. În fine, *Sonata pentru violoncel* de Doina Rotaru — în interpretarea Ancăi Vartolomei — o lucrare monopartită în care ideea de contrast și dezvoltare slujește unei deveniri continue a muzicii.

Alături de aceste reluări aparținînd repertoriului românesc, am mai urmărit încă două prime audiții. Piesa *Au milieu du jardin* de Marco di Bari în interpretarea trioului „Syrinx", lucrare într-o singură mișcare cu caracter linear, iar în final o creație de referință din repertoriul muzicii repetitive, piesa *In C* de Terry Riley. Interesantă în cazul acestei lucrări ni s-a părut opțiunea formației „Archaeus" de a crea și o ambianță vizuală, momentul culminativ al obsedantei țesături melodico-ritmice fiind întregit și de sugestive proiecții cinemascopice.

Un spectacol educativ

Sub semnul magnetismului mozartian, Iosif Sava și Dan Grigore ne-au prilejuit bucuria deschiderii spre orizontul muzicii concertistice în care *re minor-ul pentru pian și orchestră K.V. 466* ocupă un loc aparte în creația maestrului din Salzburg.

Într-o formulă organizatorică inedită inaugurată în spectacolul educativ din 11 mai la sala Radiotelevizjunii, formulă care va fi reluată și în manifestări ulterioare (desigur cu alte partituri ale genului concertant), am asistat la paralele interpretative ale acestei capodopere. Vibrînd în consens cu o unică partitură, realizatorii au propus mai multe versiuni, situînd în dialog interpretările pe viu cu cele înregistrate pe bandă de magnetofon (înregistrările au fost asigurate și comentate poetic de Olga Dăescu și Despina Petecel).

„Echipa" de sondare a teritoriului mozartian a grupat alături de Dan Grigore trei tineri pianiști cu vîrste și experiențe instrumentale diferite: Mihai Ungureanu, Valentina Sandu și Delia Pavlovici. Într-o respirație comună, dar și cu „zestrea" personală, cîntul fiecăruia dintre ei în cîte o parte a concertului s-a întrupat în expresia vie a unei reușite tălmăciri a capodoperei mozartiene și totodată o cucerire a inimilor ascultătorilor. Maturitatea conceptuală și personalitatea conturată deja în cazul lui Mihai Ungureanu, interiorizarea tonului pianistic al Valentinei Sandu, strălucirea și aplombul cîntului Deliei Pavlovici au modelat — sub bagheta lui Dan Grigore — cu o adîncă putere de expresie frumusețea și dramatismul acestor pagini.

O versiune integrală a *Concertului în re minor* de Mozart ne-a oferit apoi Dan Grigore care, îmbinînd virtuozitatea cu evocarea coloristică, a degajat efectul tonic al muzicii, acea putere de a transmite emoții estetice depline.

Într-un dialog artistic viu, condus de entuziastul Iosif Sava, muzica a alternat cu momente de literatură (fragmente din celebrele scrisori ale lui Mozart) redate de actorul Ion Caramitru. Astfel, universul mozartian, îngemănînd sunetul cu cuvîntul, a invitat cu acest spectacol educativ la înțelegere și meditație, creînd acea vrajă a înnobilării spirituale.

Adina ȘUȘNEA

Alessio Monti

Recitalul chitaristului italian Alessio Monti era promițător prin programul dens și echilibrat: *Ciacona* de Bach și *Variațiunile pe o temă de Mozart* de Sor în prima parte (deci literatură istoricește consacrată) și, în partea a II-a, *Elogiul dansului* de Leo Brouwer, *Amintire din Rio*, creație proprie și un grupaj din redutabilele *Preludii* (3 din cele 5) și *Studii* (3 din ciclul de 12) de Villa-Lobos (validate de viața muzicală a veacului nostru). În seara concertului s-a anunțat deschiderea acestuia cu o suită pentru laută de un anonim italian din secolul al XVI-lea, dînd astfel echilibru desăvîrșit programului. Prima piesă a fost executată pe un instrument special, un fel de chitară-laută, cu zece corzi (Si bemol$_1$ — Do — Re — Mi bemol — Fa — do — fa — si bemol — re^1 — sol^1), în scordatura lăutei dar cu extensia chitarei îmbinînd sonoritatea specifică și tehnicitatea modernă. Celelalate lucrări au fost cîntate, firește, pe chitara obișnuită. Alessio Monti s-a dezvăluit ca un interpret obișșcoală solidă, bun cunoscător al formelor și stilurilor, capabil să susțină edificii ample (în Bach de pildă, cu un moment de șovăială care nu a alterat admirabila construcție a variațiunilor), înclinat spre culori suave (compoziția proprie), cu dexterități ale mîinii stîngi (pasaje rapide, legatouri etc.) și ale celei drepte (forță și constanță în tremolo, flageolete ne-

naturale ș.a.). Cu alte cuvinte, un instrumentist abil, dublat de muzicianul autentic care a lăsat o frumoasă impresie publicului venit să-l asculte în 7 aprilie la Ateneul Român.

Petre CODREANU

CLUJ-NAPOCA

Miscelaneu muzical

Promovarea cu consecvență a tinerelor talente creatoare sau interpretative, constituie — după cum se știe — o preocupare prioritară a tuturor instituțiilor noastre artistice. Astfel, pe podiumul Filarmonicii clujene am putut asculta, la 18 martie, sub bagheta lui Cristian Mandeal, un concert ai cărui protagoniști au fost patru studenți ai Conservatorului „G. Dima". Compoziția Dorei Cojocaru — clasa Cornel Țăranu — intitulată *„Structuri"* s-a remarcat îndeosebi prin ritmica diversificată dar, datorită lipsei de contraste dinamice, lucrarea nu s-a putut impune și prin rafinament coloristic, în pofida unor certe merite în ceea ce privește orchestrația.

În *Concertul pentru oboi în do major* de Haydn, Soos Levente a cîntat cu precizie tehnică și fermitate ritmică, însă cu un sunet mai puțin maleabil în nuanțele scăzute, deficiență care a însemnat un impediment în conturarea expresivă a frazelor. Colegul său Ciucă Adrian, în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski, a manifestat o atentă preocupare pentru realizarea cît mai plastică a detaliilor, fapt pozitiv desigur, dacă ar fi fost conjugat și cu o mai unitară integrare a acestora în ansamblul arhitectonic. În finalul manifestării, o veritabilă revelație a constituit-o evoluția violonistului Ștefan Kosztándy ca interpret al *Concertului în re major* de Ceaikovski, datorită unei remarcabile capacități de a cuprinde atît „în mare" cît și în amănunt frumusețile artistice ale monumentalei capodopere, cu o dezinvoltură și o prezență scenică de excepție, entuziasmînd pur și simplu nu numai publicul ci și pe membrii orchestrei, în frunte cu dirijorul.

Sala Studio a Conservatorului s-a dovedit neîncăpătoare, în 20 martie la recitalul flautistului Gavril Costea însoțit la pian de Ninuca Oșanu-Pop, cu un program variat stilistic. *Sonata în sol major* de Ph. Em. Bach, ca prim punct a fost parcursă de Gavril Costea cu o stare de febrilitate lirică, cu un vibrato intens însă nobil și mai cu seamă cu o flexibilitate agogică plină de grație și eleganță. Într-un deplin consens de trăire artistică cei doi interpreți au dat o interpretare convingătoare amplei sonate op. 167 *„Undine"* de Carl Reinecke, cu momente expresive de superioară artă camerală în strălucitorul „Allegretto vivace" al părții secunde sau în avîntatul final „Allegro molto vivace ed appassionato", — partea a patra — cîntat cu o susținută tensiune interioară și elan debordant. În continuare, am ascultat *Imaginații pentru flaut solo* de Constantin Ripă, piesă alcătuită din trei părți înrudite între ele prin structura materialului muzical, cu o problematică tehnică complexă. Partea întîi — *„Penaj"* — într-un tempo alert, abundă în formule ritmice diversificate, mordente, triluri și pasagii închegate, în contururi melodice datorită mișcării rapide. Partea a doua — *„Cînt nocturn"* de o factură lirică, este bogată în melisme care generează o țesătură de pasagii coloristice cu rol catalizator între structurile melodice în contrast de caracter față de mișcarea anterioară și de ultima parte — *„Dansul lui Zamolxe"* — deosebit de dinamică, bogat cromatizată, cu momente de „libero" și pigmentată de efecte cu un colorit specific instrumentului respectiv.

În încheierea recitalului, versiunea pentru flaut și pian a *Sonatei* (pentru vioară și pian) *în la major* de César Franck a suscitat discuții aprinse: care variantă este mai frumoasă? Faptul în sine este mai mult decît grăitor despre modul magistral în care cei doi protagoniști au prezentat nemuritoarea capodoperă. Evident, am urmărit „o altă muzică" nu numai prin punctul de vedere al elementelor fonice ci și sub aspectul conținutului, totul bineînțeles în același spațiu estetic de mare altitudine al genialei partituri. Într-o asemenea versiune, melodia ne-a relevat frumusețea aparte, tensiunea frazelor a apărut uneori sporită datorită limitelor respirației umane, fapt ce ne-a făcut să simțim în fluxul sonor o căldură aproape vocală, în timp ce momentele culminante, în locul intensităților fizice, au impresionat prin tumultul dramatic răscolit de trăirea artistică incandescentă a interpreților.

De un viu interes în rîndurile publicului clujean, s-a bucurat programul Liszt din 4 aprilie dirjat de Cristian Mandeal avîndu-i ca soliști pe Dana Borșan și Mihai Ungureanu. În deschiderea concertului, Dana Borșan a interpretat cu mult aplomb *Dansul macabru*. Tînăra pianistă dispune de o tehnică superioară care-i permite să se concentreze aproape exclusiv asupra problemelor de conținut, astfel încît ea a reușit să redea convingător dramatismul, tensiunile sau lirismul meditativ al acestor prețioase pagini muzicale. Dana Borșan posedă un remarcabil simț al fluxurilor și refluxurilor substanței sonore, însușire prin care izbutește să dea contururi clare și precise atît motivelor sau frazelor, cît și formelor arhitectonice în ansamblul lor. Pe aceleași coordonate estetice s-a situat evoluția sa și în *Concertul nr. 2 în la major*, unde însă momentele de vibrație poetică s-au situat puțin sub nivelul intenselor trăiri din culminațiile dinamice sau din scînteietoarele pasagii de virtuozitate încărcate la rîndul lor de sensuri muzicale.

În continuare, în *Concertul nr. 1 în mi bemol major*, Mihai Ungureanu a cîntat corect și îngrijit, cu o sobrietate împinsă însă în unele locuri pînă la reținere, versiunea sa fiind lipsită de patos romantic și în consecință de alura virtuoză fără de care o asemenea muzică este frustrată în mod evident de datele sale esențiale. Ca o compensație pentru cele cîteva neîmpliniri de pînă acum, în încheierea programului, Cristian Mandeal s-a dăruit muzicii *Preludiilor*, cu generozitatea ce-l caracterizează, cînd visător, cînd avîntat sau dezlănțuit, cu ardoare aproape pătimașă, trădînd parcă o pasiune mai veche pentru acest minunat poem simfonic atît de îndrăgit de marea masă a publicului, care l-a răsplătit pe el și pe inimoșii membri ai orchestrei cu îndelungi ovații.

Mari satisfacții artistice ne-a dăruit la 18 aprilie și Leonid Nicolaev (URSS) într-un concert care a cuprins *„Kikimura"* de Liadov, *Fantezia scoțiană* pentru vioară și orchestră de Max Bruch (solist Ștefan Ruha) și *Simfonia a II-a* de Schumann. Sub bagheta șefului de orchestră oaspete, ansamblul a dobîndit o sonoritate aparte, iar Ștefan Ruha a cîntat cu o inspirație și o căldură care au făcut ca și piesa concertantă a lui Max Bruch să fie urmărită cu plăcere de un auditoriu, obișnuit cu lucrări ale genului mult mai consistente în conținut. *Simfonia* de Schumann a oferit însă dirijorului prilejul etalării plenare a remarcabilelor sale disponibilități artistice. Frazarea extrem de clară, dinamica variată și perfect dozată în funcție de planurile expresive și ierarhia culminațiilor, precizia ritmică și sincronizarea atacurilor, dar mai ales sugestivitatea captivantă a fiecărui sunet, au conferit versiunii lui Nicolaev acea putere de convingere proprie autenticelor creații interpretative.

Pianista Ilinca Dumitrescu a produs, la 23 aprilie, o excelentă impresie cu ocazia unui recital cu lucrări de Scarlatti, Mozart, Chopin, Schumann și Enescu, precum și în calitate de solistă a *Concertului în la minor* de Grieg, acompaniată de Emil Simon, în cadrul unui program (25 aprilie) care a mai cuprins suita simfonică *„Tablouri de Grigorescu"* de I.

Hartulari Darclée și *Simfonia a VI-a* de Ceikovski, într-o interpretare de mare fidelitate față de litera partiturii și în același timp bogată în idei și sensuri, dovadă certă a potențialului interpretativ al unui dirijor aflat, în această etapă a maturității sale, într-o constantă ascensiune!

Ilinca Dumitrescu, renunțînd în mod deliberat la teatralitatea gesturilor profesionale, pentru a-și putea concentra atenția exclusiv asupra produsului lor fonic, stăpînește tainele claviaturii cu nobilă eleganță și dezinvoltură. Superioara sa pregătire profesională și instrumentală se reflectă la ora actuală într-un desăvîrșit autocontrol asupra elementelor asimilate prin studiu sistematic, care îi permite pe podium să lase frîu liber unor reacții artistice spontane, de un gust muzical fără reproș, menite să dea actului interpretativ vitalitate și strălucire.

Într-un concert de prime audiții, „Ars Nova" a prezentat, la 22 martie, lucrări de Gabriel Iránvi, Doina Rotaru, Petru Stoianov, Liana Alexandra, Șerban Nichifor și Fred Popovici. În *Metaphor pentru flaut solo* (interpret Gavril Costea), G. Iránvi prin intermediul unei muzici de un etos românesc, bazată pe grifuri multifonice cu efecte de ultimă oră, crează un mediu estetic în care intensitatea variabilă a trăirii artistice generează o „stare" liniștită sau agitată, adeseori într-o intenționată opoziție față de mișcarea fizică a fluxului sonor. Piesa *„Noaptea Sînzienelor"* pentru clarinet și bandă magnetică a Doinei Rotaru (interpretată de Ioan Goilă) își propune evocarea atmosferei mitice a legendei populare. Vis-à-vis de un pian deschis, preparat pentru redarea reverberațiilor armonice, solistul — inspirat de ambianța creată de el însuși — dialoghează cu propriul ecou, procedînd ulterior identic în compania benzii de magnetofon, a cărei intervenție la o primă audiție produce un efect surprinzător asupra publicului. Apreciind valențele poetice ale lucrării, dorim să spunem totuși că așteptăm pe viitor din partea autoarei și alte creații unde mijloacele complexe ale tehnicii muzicale electronice actuale să fie utilizate, însă pe măsura ambiției pe care titlul piesei o trădează.

Pornind de la disecarea sunetului „mi" emis de cea de a patra coardă a contrabasului, în lucrarea sa *Introducere în anatomia sunetului, pentru ansamblu*, Fred Popovici obține o serie de combinații între sunetele armonice și cele reziduale, a căror evoluție apare variată prin anumite tensiuni și nuanțe, în timp ce Liana Alexandra în *Quasi cadenza* pentru vioară solo (interpretată de Grigore Botár) construiește o piesă de virtuozitate, un fel de mozaic, uneori cu trăsături stilistice bachiene, alteori „à la Isaye" sau cu aluzii enesciene, într-un final ce amintește de „Lăutarul" din suita *„Impresii din copilărie"*. Spre deosebire de aceste ultime două lucrări, Petru Stoianov, în *Patru afirmații în sprijinul realului, pentru 5 instrumente soliste* (p.a.a.) și Șerban Nichifor, în *Patru schițe pentru un lied neterminat* pe versuri de Mircea Dinescu (solist Ion Budoiu) acordă prioritate conținutului, realizînd — tocmai de aceea — momente deosebit de interesante și sub aspectul varietății mijloacelor de expresie. Astfel, Petru Stoianov, inspirat din cîteva poeme ale lui Nichita Stănescu, utilizînd un limbaj post serial cu elemente modale, într-o împlinire armonioasă de structuri libere și polifonice, dă expresie convingătoare unui lirism meditativ cu certe valențe poetice, iar Ș. Nichifor, schițează cu mult umor, pe baza unui text spiritual, o suită de caricaturi în care am intuit oarecari afinități cu genialele *„Impresii din cătănie"* ale lui Paul Constantinescu.

Tot „Ars Novei" dirijată de Cornel Țăranu îi datorăm și prima audiție, la 5 aprilie, a operei de cameră în două acte, „MATCA", a tînărului compozitor Mihnea Brumariu, după piesa cu același nume de Marin Sorescu (soliști: Edita Simon, Mariana Șarba, Carmen Popescu-Oprișan, Ion Micu, Ion Budoiu, Gheorghe Roșu și recitatoarea Miriam Cuibuș). Pe lîngă interpreții vocali, Mihnea Brumariu operează cu un ansamblu instrumental redus, am putea spune, la strictul necesar, exploatîndu-i însă resursele intensiv, nu atît sub aspect tehnic, cît ca potențial expresiv. Din acest punct de vedere, este cu adevărat uimitor cum autorul izbutește să creeze o atmosferă bine definită, doar din cîteva elemente cum sînt: isoanele, ostinația ritmică, armonii simple dar sugestive, tensiuni dinamice, planuri timbrale etc., ce însoțesc, ca un fundal funcțional, evoluția comentariului muzical vocal, solidar cu precălere înde osebi pe linia recitativului dramatic. Fără a păcătui prin ilustratism, opera se încheagă dintr-o succesiune de tablouri muzicale distincte care surprind reflectarea în conștiința umană a tragicelor momente ale luptei cu stihia apelor dezlănțuite. Triumful vieții asupra neantului își găsește expresia în acel biruitor strigăt al mamei, ce se înalță spre tării asemeni unui obelisc, drept simbol al nașterii și renașterii firii, pentru ca mai apoi întregul zbucium să se domolească treptat pînă la stingerea definitivă a muzicii într-o tăcere solemnă cu semnificații de recviem.

Semnînd aceste remarcabile pagini, Mihnea Brumariu se impune în mod hotărît în viața noastră muzicală, ca unul dintre cei mai înzestrați compozitori ai generației sale.

Casiu BARBU

Gala tinerilor concertiști (XXXII)

Cînd cifrele încep să devină impunătoare, alăturate fiind fiecăreia din recentele Gale ale tinerilor concertiști, important este să definim cît se poate de pregnant identitatea fiecăreia dintre ele, mai cu seamă că monotonia titulaturii ascunde de fiecare dată evenimente muzicale vii, atractive, importante pentru biografia artistică a participanților și luminătoare pentru conștiința publicului (care ar trebui să se deprindă cu adevărul că fiecare din aceste cicluri de seri muzicale rezervă revelații autentice).

De data aceasta, Gala adăpostită de Filarmonica clujeană și realizată cu sprijinul Comitetului județean U.T.C. Cluj s-a bucurat de participarea extrem de eficientă a orchestrei simfonice a Filarmonicii, aflată sub conducerea lui Cristian Mandeal. Se cuvine să arătăm că membrii Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. — care inițiază mai peste tot locul astfel de manifestări — sînt extrem de sensibili la participarea de calitate deosebită și oferită „cu inimă deschisă" a unor atari forțe artistice de frunte ale țării. Ca în cazul la care ne referim, prezența dirijorului și a colectivului simfonic au conferit o greutate specifică sporită evoluției tinerilor instrumentiști, dîndu-ne prilejul să ne bucurăm de valori muzicale autonome, adăugate celor rezultate din talentul și măiestria soliștilor. Mai mult, locul rezervat lui Mozart în programe ne-a furnizat satisfacția de a-l vedea evoluînd pe Cristian Mandeal și în această secțiune a repertoriului abordat mai rar în trecut — cel puțin cu referire la concertele la care am avut prilejul să asistăm —, iar realizarea partiturii orchestrale a *Concertului pentru pian* de Liviu Glodeanu a adus o contribuție notabilă la valorificarea acestei lucrări a tînărului maestru, dobîndind în perspectivă o însemnătate deosebită în ansamblul creației regretatului compozitor.

Deci — ce a fost de remarcat, în ce privește evoluția tinerilor soliști în Gala clujeană? În prima seară, violonistul Rudolf Fatyol, care și-a anulat participarea cu foarte puțin timp înainte de eveniment și fără multe avertismente, a fost înlocuit de Amelia

Mihalcea (permutată pe neașteptate din ultima seară a Galei), care ne-a cîntat *Concertul nr. 5, în la major* de Mozart dovedindu-și din nou, fără discuție, talentul dar făcîndu-ne să ne amintim cu oarecare nostalgie de tălmăcirea aceleiași lucrări în cadrul integralei *Concertelor de vioară* mozartiene realizată anul trecut la Tîrgu Mureș. Atunci, ea ne-a apărut incomparabil mai vie, mai reliefată, mai personală. O așteptăm pe viitor la nivelul de atunci, reeditat de altfel la Ploiești, în *Concertul nr. 4* ! *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Arutiunian ne-a evidențiat talentul atașant și sclipitor al lui Petre Nancu, fără să ascundem dorința noastră de a-l regăsi într-o lucrare mai deplin ilustrativă a resurselor sale de muzician de calitate. În fine, Steluța Radu, despre interpretarea căreia aflasem numai cuvinte de laudă după redarea *Concertului în re minor* de Brahms la Bacău, n-a justificat de astă dată aprecierile unanim pozitive de atunci. Cu lapsusuri de memorie, cu o trenare lîncezindă a *tempi*-lor și o lipsă de vitalitate interioară, ea rămîne să ne convingă pe viitor că s-a aflat cu acest prilej într-o eclipsă pasageră de formă.

Invitat să cînte cu orchestra în ultimul moment, dată fiind indisponibilitatea enunțată mai sus — a lui Rudolf Fatyol — clarinetistul Cristian Vlad ne-a dăruit o versiune de nivel internațional (fără exagerare) a *Concertului în la major* de Mozart. Eleganță și expresivitate a frazării, filaje ale sunetului de reală subtilitate, simț dezvoltat al relației cu formația acompaniatoare — într-un cuvînt această contribuție interpretativă a fost fără îndoială una din culmile Galei clujene, fără să uităm că însoțirea orchestrală a potențat înzecit frumusețea unui asemenea moment mozartian. În ariile de Mozart pe care le ascultasem și la Brașov, Manuela Potopencu a strălucit de astădată mai „voalat", părînd a se regăsi doar în accentele mînioase ale Reginei nopții din *Flautul fermecat*. În ce privește pe Carmen Mihalache — tînără pianistă pe care am apreciat-o adeseori pentru talentul ei original și viu, capabil să insufle prospețime unor pagini demult știute, credem că temperamentul ei ca și dorința neabătută de afirmare îi joacă uneori feste nedorite. Confruntîndu-se cu exigentul *Concert în do major*, nr. 21 *(do major*-ul lui Lipatti) de Mozart, ea a forțat vitezele în mișcările vii, dezechilibrîndu-se pe sine și derutînd uneori și orchestra ; în afară de „accidentele" de parcurs vizibile, un asemenea punct de vedere diminuează și capacitatea de expresie în frazele mozartiene. Nu uităm totuși că în partea lentă capacitatea de susținere interioară a pianistei a fost eficientă, nelăsînd nici o clipă să se instaureze monotonia sau plictisul ; este cazul însă ca acest dar de „a duce muzica" să fie încadrat unui echilibru general mai riguros respectat, în binele partiturilor tălmăcite și finalmente și al pianistei.

În fine, Cristian Mandeal a lucrat partea orchestrală a *Concertului de pian* al lui Liviu Glodeanu pe linia maximei tensiuni emoționale ; în colaborare cu pianista Suzana Kovacs din Tîrgu Mureș, el a adaptat cîntul ansamblului resurselor solistei, punînd cumva o surdină intențiilor sale foarte răspicate. Rezultatul a fost totuși de calitate, pianista (care stăpînește pe dinafară un text de mare dificultate) dovedindu-se o muziciană serioasă și înțeleaptă, care a reeditat, cu un plus de putere de convingere, performanța sa solistică în aceeași admirabilă lucrare susținută și la o trecută Gală din Brașov.

Gala clujeană a cuprins și o seară camerală, găzduită de excelenta sală de concerte a Conservatorului „Gheorghe Dima". Pianista Judith Gábos a reeditat, deși la un nivel de realizare ceva mai scăzut, succesul ei în tălmăcirea *Sonatei opus 111 în do minor* de Beethoven ; Adriana Mesteș a dovedit că se apropie de imaginea unei adevărate interprete a liedului schumannian în ciclul *Dragoste și viață de femee* și în alte cîteva perle ale liricii vocale de cameră a marelui romantic, fiind însoțită de comentariul pianistic inteligent și rafinat al Adrianei Bera ; Nicolae Vasilescu ne-a dovedit din nou că este un talent violonistic sigur și că se cuvine urmărită statornic evoluția lui viitoare (Enescu, Prokofiev) ; iar Andrei Deleanu s-a arătat așa cum îl știam, un muzician autoritar și cu un cuvînt propriu inteligent și definit, colaborînd cu Cristian Vlad într-o *Sonată* de Brahms. S-ar putea ca acest cuplu instrumental, îndelung rodat prin prezența ambilor valoroși interpreți în același centru — Constanța — să aibă o pondere din ce în ce mai notabilă în activitatea camerală a anilor ce vin.

Un spectacol atractiv cu „Motanul încălțat"

Am prea rar ocazia să asist la spectacole ale Operei Române clujene — instituție de cultură muzicală de prestigiu consolidat și a cărei activitate ar trebui mai larg cunoscută și comentată. Mi-a făcut cu atît mai mare plăcere vizionarea spectacolului cu foarte cunoscuta operă pentru copii *„Motanul încălțat"* de Cornel Trăilescu din dimineața de duminică 11 mai. Mărturisesc că primul deliciu a fost contemplarea sălii însăși, plină pînă la refuz de un public nespus de prețios, alcătuit din cei mici, însoțiți de cei ce-i supravegheau — și pot depune mărturie că destinatarii principali ai reprezentației au gustat-o din plin. Semnatara regiei, Rodica-Popescu-Moisa reușește o prezentare plină de prospețime și haz a basmului muzical, care capătă o desfășurare curgătoare, fără sublinierea ostentativă a „poantelor" și de aceea atingîndu-și țelul cu atît mai sigur, pe căi firești și neocolite. O altă satisfacție majoră a fost determinată de excelenta realizare interpretativă, în rolul titular, a sopranei Rodica Balteș, Apărînd în urmă cu cîțiva ani, cu succes în manifestările organizate de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M., Rodica Balteș a avut o evoluție sigură și limpede, care o situează astăzi în rolul forțelor tinere de reală perspectivă ale Operei clujene. Vocea îi sună curat și clar, dicțiunea a cîștigat în expresivitate, iar mobilitatea scenică și mai ales sinceritatea cu care își trăiește personajul și parcurge aventurile lui spectaculoase definesc o interpretă de primă mînă a unui rol defel facil sau la îndemîna oricui. Fără îndoială, Rodica Balteș se înscrie cu cinste între creatoarele de calitate ale figurii *„Motanului încălțat"*, aptă să ducă în prezent la succesul constant pe care îl merită apreciata operă a lui Cornel Trăilescu.

A.H.

Sesiune științifică

Sesiunea științifică a cadrelor didactice și studenților de la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, sesiune dedicată aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român și Anului Internațional al Păcii, desfășurată în 9 și 10 mai în diferite săli ale conservatorului clujean, se integrează activității de cercetare muzicologică (a cărei relativă „reflectare" este reprezentată de culegerea „Lu-

crări de muzicologie", unde, frecvent, sumarul cuprinde comunicări prezentate în sesiunile științifice sau studii dezvoltate plecînd de la aceste comunicări) în care muzicienii clujeni au obținut rezultate de deosebită importanță.

Cele două zile ale sesiunii au cuprins comunicări grupate în secțiunile „Istoria muzicii — stilistică muzicală" „Teoria muzicii — folclor muzical", „Metodică și psiho-pedadogie muzicală", „Politologie — ateism" și „Estetică". Simpla lectură a titlurilor comunicărilor mărturisește importanța problemelor pe care cercetătorii clujeni și le ridică, modul de abordare interdisciplinar sau de tendință exhaustivă, tradițional sau contemporan; vădind limpede faptul că materialele prezentate în public sînt rodul unor cercetări de durată, meritînd categoric interes nedisimulat.

Bineînțeles, nu vom putea insista aici asupra tuturor comunicărilor prezentate ; unele dintre ele vor da, în mod categoric, prilej unor alți cercetători pentru dezvoltări teoretice de întindere sau polemică de idei (mă gîndesc, de pildă la comunicările lui Constantin Stihi Boos și Hans Peter Türk pe marginea *Sonatei „torso" pentru violoncel și pian* de George Enescu, comunicări urmate de un concert-audiție cu respectiva lucrare, interpretată de Gerda Türk și Ilse L. Herbert). De aceea, ne vom mărgini să insistăm asupra unor aspecte de metodologie științifică deoarece aici există probleme interesante, reflectînd unele modalități de a face cercetare muzicală caracteristice secolului XX.

Multe comunicări ale sesiunii se bazează pe cercetarea în echipă. De pildă, „Colindatul cu dobă în satul Hotar (jud. Cluj)" este o comunicare realizată de studenții Octavian Florică, Lucian Popescu, Radu Bacalu, Simona Hanga și Cristian Neagu, conducători științifici fiind Elena Chircev și Iosif Hertea, unde nu avem de-a face strict cu o culegere de folclor. Sînt aici înmănunchiate și interpretate rezultatele unor cercetări efectuate în mod repetat, la distanță de cîțiva ani, astfel încît comunicarea face mai mult decît să prezinte : ea interpretează date și schițează semnificația unei evoluții în timp. La fel, masa rotundă condusă de Ștefan Angi, cuprinzînd comunicările studenților și absolvenților Rodica Mureșean, Mirela Kolozsvary, Adriana Căciulă, Molnar Olga, Simona Hagian, Cristian Neagu, Cristina Todea, Makkai Gyöngyver și Dora Cojocaru este, într-o oarecare măsură, tot un asemenea tip de activitate întrucît subiectele au fost prinse într-o sferă de preocupări comună și e greu de presupus că fiecare participant a mers pe drumul său fără a lua în considerare ideile, sugestiile celorlalți.

Este dificil de făcut generalizări pe marginea unor comunicări atît de diverse ca preocupări și problematică. Unele idei pot fi însă trasate cu riscul chiar de a deforma parțial o realitate complexă, greu de etichetat sumar. Se observă mai întîi tendințe clare de depășire a unui anumit mod de gîndire structurală : comunicările „Planul tonal în ciclul «24 Preludii și fugi» de Șostakovici" (Dan Voiculescu) și „Structuri ritmice în «Idmen» de Xenakis" (Maria Timariu) vădesc preocupări limpezi în privința încercării unei interpretări a datelor partiturii, gîndirea structurală „coborînd" aici la rangul de primă (indispensabilă însă) treaptă de teoretizare. De asemenea, cercetările de factură contemporană nu sînt neglijate, comunicările „Noi efecte timbrale prin calculatorul românesc PRAE". (Cristina Bota) și „Eficiența în colaborarea muzicolog — informatician" (Maria Lăzărescu) prezentînd idei de categoric interes.

Foarte pe scurt, acestea au fost principalele linii directoare, de idei, ale unei foarte bogate sesiuni de comunicări. Rezultatele ei sînt incontestabile iar calea cea mai fertilă aici rămîne, cred, cea a tiparului.

Viorel CREȚU

RÎMNICU VÎLCEA

„Tinere talente" ediția a VIII-a

Se cuvine să încep cronica cu lauda gazdelor. Dragostea de muzică a vîlcenilor se materializează în fapte extraordinare. Rîmnicu Vîlcea — odinioară „oraș al pensionarilor", azi puternic centru al industriei chimice — nu are alte instituții muzicale profesioniste decît o școală generală cu secție de muzică, dar găzduiește două prestigioase manifestări muzicale de importanță națională : cursurile de vară, al căror director este profesorul George Manoliu, și întîlnirea anuală „Tinere talente", coordonată de criticul muzical Alfred Hoffman ca reprezentant al Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică. Promotorii locali ai acestor manifestări știu să cîștige colaborarea unor specialiști de prima mînă din București și alte centre muzicale dn țară printr-o dezarmantă ospitalitate. Din prima oră a ședерii și pînă la ultima, muzicienii se simt aici ca între prieteni. De la tînărul inginer Mircea Perpelea, secretar cu probleme de propagandă al Comitetului Județean UTC și pînă la profesoara de pian Irina Șatchi, supranumită de un coleg „conștiința muzicală a județului", de la ziaristul Dorel Constantinescu, care „răspunde" de criticii muzicali veniți din alte părți, pînă la inginerul Dan Broșteanu, cel mai inimos (și pare-se cel mai informat) activist al Societății locale „Prietenii Muzicii și Teatrului", toți sînt pătrunși de aceeași dorință : a face ca muzicienii-oaspeți să se simtă bine și să devină și ei partizani devotați ai ideii „Vîlcea muzicală". Fără să subapreciez eforturile materiale și organizatorice depuse în sprijinul manifestărilor amintite, doresc să subliniez rolul poate și mai benefic al *climatului* de aici, stimulent pentru localnici și musafiri deopotrivă, de valoarea unui exemplu viu pentru orașele noastră fără (și cu !) instituții muzicale proprii.

Cuvîntul de deschidere rostit de Virginia Fulgescu, prim-secretar al Comitetului Județean UTC, a desemnat locul manifestărilor vîlcene (18—20 aprilie) în generosul cadru al Festivalului Național „Cîntarea României" și în contextul politicii culturale a României contemporane.

În afară de criticii Alfred Hoffman și Dumitru Avakian, cunoscuți și apreciați la Rîmnicu Vîlcea ca prezentatori ai programelor de concert, publicul ediției de anul acesta a beneficiat de două debuturi binevenite în acest rol : tînăra colegă Anca Ioana Andriescu a comentat cu caldă participare matineul „Începuturi și împliniri", iar compozitorul-muzicolog Adrian Rațiu a prefațat concertul de închidere cu un veritabil eseu dedicat muzicii contemporane și re-începuturi și împliniri", iar compozitorul-muzicolog Asul tuturor.

Desigur, cele trei concerte, ale căror programe au fost alcătuite pe bază de criterii stilistice („Tezaur clasic", „Splendori romantice", „Constelații enesciene"), au lăsat în ascultător impresii mai durabile decît matineul maraton (24 de numere !) cu un program eterogen, compus după criterii de valoare personală a interpreților.

În prima seară, arta lui Bach a fost reprezentată de doi elevi bucureșteni : pianistul Dan Eugen Rațiu, remarcat și la Concursul „Gheorghe Dima" de anul trecut ca un interpret matur al preludiilor și fugilor bachiene, și violonistul Liviu Prunaru, care se luptă încă cu dificultatea părților *Grave* și *Fuga* din *Sonata în la minor*, dar, evident, cu reale șanse de izbîndă. Cuplul Ion Bogdan Ștefănescu — Dan Eugen Rațiu ne-a cîntat o sonată de Händel (op. 1 nr. 4) dintr-o ediție desuetă, mai concludentă pentru concepția interpretativă a secolului trecut decît pentru creația

händeliană ; păcat, deoarece Ştefănescu este un flautist extraordinar de muzical, pe care dorim să-l reauzim în producţii mai demne de aptitudinile sale. Ariile de Cesti şi Scarlatti, interpretate de eleva Delia Blega (tot de la Bucureşti) au sunat promiţător. Duoul Diana Ligeti — Elisabeta Orza (eleve, Cluj-Napoca) ne-a prezentat cele 7 *variaţiuni pe o temă de Mozart* de Beethoven într-o versiune minuţios pregătită şi întru totul convingătoare. Încununarea serii ne-a oferit-o Valeriu Rogacev (elev, Bucureşti) cu o tulburătoare interpretare a *Appassionatei* de Beethoven. Îi doresc din inimă să aibă aceeaşi forţă de comunicare şi pe cînd elanul său frenetic va fi dublat de o cel puţin egală luciditate şi profunzime a gîndirii muzicale. Personal, cu toate rezervele mele pentru unele aspecte ale celor auzite, am toată încrederea în viitorul său.

Seara romantică a culminat în interpretarea *Sonatei pentru vioară şi pian* op. 18 de Richard Strauss de către Gabriel Croitoru (student, Bucureşti) şi asistenta Viorica Rădoi. Meritorie tentativă de a reînviora repertoriul cameral curent cu o lucrare schumannian-brahmsiană (şi chiar chopiniană, în partea lentă !) a unui compozitor consacrat de lucrările sale mai tîrzii ! Făcînd abstracţie de unele excese de exteriorizare din partea I, Croitoru s-a prezentat ca un violonist concertist de talie ; s-a remarcat şi participarea de mare eficienţă artistică a Vioricăi Rădoi. Mai puţin substanţialul *Grand duo* pentru clarinet şi pian de Weber, interpretat de cuplul studenţesc Dan Avramovici — Dolores Chelariu (Bucureşti) a oferit mai ales clarinetului un prilej de a-şi etala calităţile de primă mînă — virtuozitate, eleganţă, suplete în sunet. În lupta lor cu Bechsteinul antebelic al vîlcenilor, cele trei pianiste ale serii au făcut faţă diferenţiat : studenta Cornelia Fucec (Cluj-Napoca) ne-a permis să ne imaginăm cum ne-ar fi convins în *Variaţiuni pe o temă de Paganini* (caietul I) de Brahms dacă avea la dispoziţie un instrument mai generos ; poate mai puţin matură, totuşi, eleva Luiza Borac (Bucureşti) a fost mai comunicativă în *Balada nr. 1* de Chopin ; iar la Simona Scăunaş (Bucureşti), am rămas nedumerit, inclusiv cu privire la concepţia ei interpretativă asupra *Noveletei nr. 8* de Schumann. Salutară idee de a încadra în acest program intitulat „Splendori romantice" lieduri cu adevărat splendide şi romantice de Gheorghe Dima (cu eleva bucureşteană Elena Burlacu, dotată cu un glas promiţător) !

Muzica secolului nostru s-a cîntat sub genericul „Constelaţii enesciene". În *Sonata nr. 5* de Ysaye (nu tocmai reprezentativă pentru creaţia epocii) m-a entuziasmat elevul Şerban Mereuţă (Bucureşti), posesorul unei violonistici suple şi elegante. Punînd în valoare noblefea genuină a instrumentului său, Mereuţă pare să se opună conştient tendinţei de a se smulge viorii intensităţi sonore care îi sînt improprii. M-aş bucura dacă viitoarele sale performanţe ar confirma această impresie. Deservită de repertoriul ales (Stravinski : *Patru studii*, lucrare grea şi nestravinskiană !), studenta Dolores Chelariu (Bucureşti) nu s-a putut bucura, din păcate, de un succes pe măsura calităţilor ei. Ceilalţi protagonişti ai recitalului l-au omagiat pe Enescu prin interpretări de muzică românească post-enesciană. Studentul clujean Octavian Arion a redat mai bine intonaţia *ruvido-martellato-stridente* din piesa *Contraste* de Cornel Ţăranu, decît momentele *dolce-malinconico-pensieroso*, nu mai puţin concludente pentru lucrare. Un alt student din acelaşi centru universitar, Levente Soós, cu toate atuurile sale (muzicalitate fină, notă personală în sunet etc.), cîntînd cu o oarecare precauţie şi numai trei din cele *Şase piese pentru oboi solo* de Sigismund Toduţă, ne-a lăsat de data aceasta o impresie incompletă. Cu atît mai convingătoare a fost eleva Mălina Dandara (Bucureşti) în *Sonata pentru vioară solo* de Adrian Raţiu ; maturitatea muzicală, dublată de o pregătire instrumentală echilibrată şi o vădită afinitate pentru creaţia aleasă au impus-o pe elevă printre vîrfurile festivalului. Seara s-a încheiat cu o lucrare camerală de un binemeritat prestigiu : *Cvartetul consonanţelor* (p. I—II) de Pascal Bentoiu, interpretat îngrijit şi eufonic de formaţia studenţească Adriana Winkler — Anca Şain — Margit Birtalan — Carol Huros, de la Bucureşti.

Matineul „Începuturi şi împliniri" nu poate fi comentat decît selectiv. Dintre începători, impresia cea mai împlinită ne-a lăsat-o violonistul din clasa a III-a Alexandru Tomescu, precum şi pianista, de aceeaşi vîrstă, Andreea Laura Butnaru (Bucureşti). Fără a revela valori artistice extraordinare, trecerea în revistă a unor talente ocrotite de şcoala locală a fost relevantă cu privire la nivelul predării în acest lăcaş de învăţămînt artistic, care canalizează elementele cele mai dotate spre liceele de artă şi sporeşte considerabil rîndurile iubitorilor de muzică. Dintre forţele locale, cel mai mult a plăcut eleva Monica Răguşitu, care momentan îşi continuă studiile la Liceul de Artă din Bucureşti. Deşi a cîntat numai o parte de sonată de Haydn, ea a ştiut să dea dovada convingătoare a unor calităţi artistice remarcabile : personal, consider că locul ei ar fi fost în recitalul „Tezaur clasic", cu toată sonata. Aş evidenţia-o şi pe eleva Carmen Rotaru (Bucureşti). Nu ştiu cum, dar, deşi a cîntat două piese grele de Liszt, nu a făcut nici un moment impresie că se lupta cu pianul-handicap, care l-a pus în dificultate inclusiv pe Rogacev. Toată lauda Cristinei Glodeanu (elevă, Cluj-Napoca), care ne-a încîntat cu o lucrare de tinereţe a nemuritorului nostru Liviu Glodeanu, precum şi colegei ei de şcoală, Naina Jinga care, prezentîndu-ne trei dintre miniaturile proprii, ne-a convins pe deplin de perspectivele ei de pianistă-compozitoare. Elevul craiovean Liviu Pîrvu ne-a apărut şi acum ca un pianist sensibil şi interiorizat, dar care, precum am auzit cu mare plăcere în *Rapsodia* de Silvestri, ştie să se şi... exteriorizeze. Bravo !

Deşi mai importante ca aceste consemnări fugare ale performanţelor în parte, concluzile generale ale crionicarului vor fi, necesarmente, lapidare.

Dacă am numărat bine, din cele 42 de numere de program, 21 au fost piese de pian solo. Această pondere mare mi se pare inoportună, mai ales într-o sală unde pianul este necorespunzător.

Prin absenţa nejustificată a duoului de studenţi Daniela Liliana Golescu — Constantin Gîlicel, care figurau în program cu *Sonata a III-a* de George Enescu şi care nici nu au informat organizatorii de intenţia lor de a nu participa pentru a putea fi eventual înlocuiţi, tineretul muzical ieşean a fost dureros subreprezentat în programul festivalului. S-a simţit şi mai dureros lipsa acelei capodopere enesciene în jurul căreia a fost conceput cel de al treilea recital.

Prin îmbolnăvirea studentei Ruxandra Donose, a rămas subreprezentată şi şcoala românească de canto. Ştiindu-se că în această disciplină maturitatea se atinge mai tîrziu decît la instrumente, cred că nu era suficient nici ca R.Donose să fi fost unica studentă-cîntăreaţă în raport cu două eleve.

De ce „tezaurul clasic" a fost încredinţat exclusiv elevilor ? Nu cumva să se considere că studenţii sînt „mai evoluaţi" şi cîntă „de la romantici în sus" !

Cu aceste puţine rezerve, consider că manifestarea a fost la înălţime şi de data aceasta. Selecţia oferită de organizatori a constituit o imagine încurajatoare a rezervelor de muzicieni-interpreţi reprezen-

tate de elevi ai Școlii generale nr. 1 din localitate și ai liceelor de artă din București, Cluj-Napoca și Craiova, respectiv de studenți ai celor trei conservatoare din țară. Îi felicităm și pe profesorii lor de specialitate, nenominalizați în programul de sală, dar în a căror muncă de mare răspundere stimăm unul din piloniî susținători cei mai puternici ai festivalului nostru. Merită toată lauda și publicul local, al cărui nivel crește de la an la an. Nu este vorba de o spectaculară sporire numerică, ci de evidenta intensificare a interesului cu care se participă la concerte. În această privință, mi s-a părut extrem de interesantă observația formulată de Adrian Rațiu, potrivit căreia publicul a reacționat mai favorabil la lucrările contemporane și mai ales la unele opere de seamă din repertoriul românesc, dezmințind cunoscutele prejudecăți privitoare la pretinsa dificultate de comprehensiune a stilurilor mai recente.

Francisc LÁSZLÓ

SIBIU

Zilele Jazzului — ediția a XVI-a

Ca la fiecare sfîrșit de martie, Sibiul a devenit și în acest an locul de întîlnire al tuturor iubitorilor jazzului, veniți din diferite zone ale țării pentru a asculta cele mai valoroase formații românești și muzicieni invitați de peste hotare. Deși am audiat în recital, Traditional Jazz Band (Reșița), Septetul de dixie din Cluj sau Vocal Jazz Quartet din Sibiu, se poate afirma că anul acesta *jazzul contemporan* și, în special, jazzul de fuziune a fost reprezentat de aproape toți muzicienii români și străini care au urcat pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor. Începînd cu duo-ul Larry Tavitian — Corneliu Stroe (Constanța) care a deschis manifestarea cu un recital de free, continuînd cu cvartetul animat de Mircea Tiberian și Liviu Butoi (Timișoara — mult evoluați față de nivelul calitativ și așa apreciabil atins în 1985), cvartetul pianistului bucureștean Zoltan Boroș (cu o suită ce a evidențiat substanța muzicală densă, permanenta diversificare a formulelor melodico-ritmice, forma aparte de agregare sonoră și de relaționare a ideilor muzicale, a dialogului dintre sintetizor, contrabas, ghitară bas, baterie — totul exprimat în solouri scurte, revelante pentru pregnanța expresivă și dexteritatea tehnică), cvartetul inițiat de Marius Pop și Dan Mîndrilă (anul acesta cu un program augmentat din punct de vedere stilistic, cu largi disponibilități improvizatorice deschise spre totalitatea ambitusului sonor, expresiv al saxofonului, cu solo-urile excelente de pian acustic ale lui M. Popp, ce construiește fraze melodice lungi, înglobînd atît stilul modern, tensionat cît și savuroase ingrediente din arsenalul tehnicii pianistice ale jazzului vechi, neașteptat dar inspirat incluse discursului melodic, discurs ce derivă ușor, exact cît e esențial, în perimetrul *free*, totul în ambiante armonice omogenizînd disonanțele și acordurile complexe cu elemente specifice jazzului tradițional).

S-au înregistrat în martie la Sibiu și relaxări ale cotelor valorice în cazul unor formații mult apreciate în 1985. Deși atrage un timp atenția prin dialogul dintre instrumente (trombon, baterie, saxofon, bas), prin efectele timbrale net contrastante, prin desele schimbări de ritmuri, prin apelul la modalități și convenții extrase din tehnica aranjamentelor pentru bigband (solid stăpînită de Mihai Porcișanu), programul formației clujene „Triptic" se bazează (încă) pe un fundament ideatic, pe o substanță muzicală diluată ce transpare totuși, în ciuda virtuozității evidente a instrumentiștilor (Porcișanu — tb). Aceleași calități se remarcă în cazul celeilalte formații pregătite de Mihai Porcișanu — Bigbandul Casei Armatei din Cluj — : omogenitate perfectă bazată pe experiența îndelungată, aplomb tehnic — calități minate însă de aranjamentele greoaie și lungimi care obosesc și întăresc totodată nota de ariditate a întregului program.

Aceeași maximă esențializare a materiei muzicale, aceeași concentrare profundă a instrumentiștilor, abstrași unui univers de armonii și sonorități izvorîte dintr-o concepție unitară, clară, aceeași admirabilă supunere a virtuozității în slujba muzicii de mare rafinament, a cărei frumusețe se cere căutată, gustată cu înțelegerea ascultătorului cultivat — iată calitățile recitalului oferit la Sibiu de Tony Kühn și Dan Ionescu (gh.), Ioan Bota (cbas.), Eugen Gondi (dr.), reuniți în ceea ce este considerată acum cea mai bună formație românească de jazz.

Muzicienii invitați de peste hotare au adus pe scena sibiană eșantioane ale jazzului ce se practică acum pe plan european, o muzică ce tinde de mai mulți ani (Günther Hampel a demonstrat cu strălucire și pe scenele noastre încă în 1982) să sintetizeze culturi tradiționale, clasice, cu practici arhaice provenite din diverse zone ale Terrei. Deși înființată de curînd (1984), formația „Ars Praxis" (RFG) dovedește o uimitoare coeziune, în cadrul căreia cei cinci muzicieni evoluează în deplină libertate a exprimării fanteziei și virtuozității individuale. Instrumentiștii șochează încă de la apariție : cel puțin doi dintre ei — Vladko Kuchan (sax) și, mai ales, Lars Rudolph (tp), acesta din urmă prilejuind o posibilă asociație vizuală cu celebrul actor Klaus Kinski în privința integrării sale ca prezență în regulile unui joc ce vizează teatrul instrumental. Dar, în afara jocului și a șocului vizual, muzica realizată de instrumentiștii vest-germani impresionează în cel mai înalt grad. Explozii ritmice de factură *free*, lungi melopee emise la saxofon, permanente schimbări de ritm, folosirea tuturor posibilităților tehnico-expresive ale instrumentelor, a armonicelor, semitonurilor și microtonourilor voit distonante ce lunecă în ingenioase rezolvări consonante, sonorități contrastante și linii melodice divergente, expuse simultan, cu subtil rapel la motive și caracteristici interpretative proprii Balcanilor sau Asiei, acumulări tensionale ce duc spre explozia paroxistică a instrumentelor, spiritul fin, autoironia ce se degajă din modul de asamblare a componentelor muzicale, marea lejeritate instrumentală — toate aceste elemente au condus la *elaborarea* unui context muzical deosebit de interesant, în care s-a simțit cu evidență *calitatea* muzicii, incandescența trăirii emoționale, la care a contribuit reacția pozitivă a publicului, ce a știut să aprecieze demersul muzical întrupat de Martin Verborg (sax), Jens Ahlers (dr), Reinhardt Hammerschmidt (b) și cei doi instrumentiști menționați.

Aceeași dificilă și uimitoare muzicalitate a tuturor părților componente ale instrumentelor, reușită de muzicienii din Bremen a etalat-o (pe cu totul alte coordonate, cu efecte și mai impresionante) Günther Sommer (RDG). Cel mai bun baterist european al anului 1985 a găsit la Sibiu (după turneul francez abia încheiat) un public apt să urmărească încîntat *discursul melodic* al instrumentelor de percuție (în special al celor membranofone). Teme cu un bogat stimulent ritmic, foarte pretabile spiritului jazzului sau melodii și semnale de origină africană, antileză, etc. expuse la fluier, corn de vînătoare, xilofon pe pulsația ritmică simultan întreținută la baterie, uti-

lizarea unui adevărat complex de emițători sonori prin procedeul percuției, îngînarea sau interpretarea vocală a unor frînturi melodice, imitarea, tot pe această cale a timbrurilor unor părți componente ale bateriei, mișcări asemănătoare dansurilor rituale africane, perfect adecvate fluxului melodic (din nou rapel la elemente și efecte ale teatrului instrumental), integrarea măiastră în derularea muzicală a sunetelor implicite prin folosirea podelei scenei și schițarea în aer a gesturilor cuvenite instrumentelor, elaborarea evidentă a întregului spectacol în ideea de a releva profunzimea, simplitatea, prospețimea, noutatea, eternul mesaj al muzicii — iată atributele unui recital original, unic.

Organizatorii acestei adevărate gale de muzică contemporană au mai reușit și o altă performanță ; aceea de a obține participarea unuia dintre cele mai apreciate trio-uri de jazz din lume. Töbjorn Hultcrantz (cbas), Erik Dahlbäck (dr) și Per Henrik Wallin (p) au demonstrat profunda asimilare a tuturor stilurilor de jazz, pe care le utilizează într-un colaj fascinant, derulat cu o rapiditate ce le transformă în sugestii pentru admirabile și pline de o debordantă fantezie solo-uri improvizatorice. De la *ragtime* la complicate construcții *armonice*, de la *boogie-woogie* la *free*, de la fraze stufoase gen Oscar Peterson la flashuri asupra melodicii *preclasice*, totul converge în improvizațiile lui Wallin (cel mai apreciat pianist suedez) într-un discurs muzical de o admirabilă originalitate și atractivitate. Pornind de la nuclee melodico-ritmice distincte, cei trei muzicieni suedezi sînt capabili să improvizeze o oră încheiată fără a-și marca măcar odată din priviri sfîrșiturile de frază, trecerile (atît de rapide) de la un moment muzical la altul — ceea ce denotă stricta elaborare și omogenitatea perfectă. Nu putem încheia aceste însemnări fără măcar a menționa excelentul recital al cvartetului de jazz din Istambul (Turcia) și interesantul spectacol de diaporamă realizat de Hermann Balthes și Alexandru Rădulescu, cuprinzînd reproduceri ale unor picturi de Salvador Dali însoțite de secvențe de jazz ce au avut darul de a mări și mai mult impactul impresionantelor creații ale celebrului artist. Dacă mai adăugăm la toate acestea și sesiunea de improvizații în care, timp de aproape șase ore, jazzmani români și străini au realizat un adevărat regal al jazzului de cea mai autentică și valoroasă clasă — vom putea conchide că Zilele Jazzului desfășurate pe 27, 28, 29 și 30 martie la Sibiu se detașează, la această a XVI-a ediție, ca una dintre cele mai izbutite manifestări de gen din ultimii ani.

Alexandru VASILIU

IAȘI

O dirijoare de cor

Concertul dat de corul „Gavriil Musicescu" la 18 februarie a.c. ne-a prilejuit reîntîlnirea cu talentata și harnica elevă de altă dată a Liceului de muzică din Iași, Silvia Giban, azi Silvia Secrieriu, lector la catedra de dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Profesorii Liceului de muzică își mai amintesc de succesele elevei Giban, de promisiunile ce le asigura prin comportamentul și izbutirile ei. Plecată la București, pentru că pe atunci conservatorul ieșean nu funcționa, Silvia Giban a lucrat acolo cu profesorul D.D. Botez, unul din maeștrii dirijatului coral românesc, legat și el de Iași prin studiile făcute în acest oraș. Din știrile parvenite de la maestrul său, sau de la diferite competiții, am aflat adesea de drumul ascendent al tinerei studente, drum care a dus la numirea sa ca asistent la clasa de dirijat coral. Silvia Giban își ținuse promisiunile făcute în timpul liceului. Se înțelege, așadar, bucuria noastră resimțită cu prilejul apariției la Iași pe podiumul de concert a elevei de excepție de altă dată.

Meritul dirijoarei Silvia Giban Secrieriu este în primul rînd acela de a fi dat mobilitatea expresivă într-un concert „a cappella" unui cor sortit să cînte îndeobște cu orchestra, fapt ce îi conferă oarecare rigiditate. Totodată, în ultimul timp, în fața acestui cor, la concerte „a cappella", nu s-au perindat dirijori cu personalități interpretative diferențiate, astfel că, și din această cauză, corul căpătase oarecare fixitate în stilul interpretărilor. Ascendentul asupra corului avut de dirijoarea Silvia Secrieriu s-a dovedit eficace căci ea a reușit în scurt timp să-și impună personalitatea. Maleabilitatea interpretativă obținută a putut fi evidențiată și datorită marii diversități stilistice a pieselor din program. Deși cel ce semnează aceste rînduri preferă programe cu profiluri mai unitare, nu poate contesta că bogăția de conținut și de stiluri a programului a permis dirijoarei să-și facă cunoscută capacitatea sa de a intui just și nuanțat stilurile respective. Ferindu-se de emfază, ca și de un lirism desuet, adesea prezent în interpretările clasicilor români, Silvia Secrieriu a modelat cu înțelegere și cu grijă pentru specificul stilistic al fiecărui autor piese din clasicii români — Musicescu, Vidu, Cucu, Negrea, Paul Constantinescu, cît și lucrări aparținînd contemporanilor — D.D. Botez, T. Jarda, Al. Pașcanu, V. Spătărelu, L. Glodeanu.

Evantaiul stilistic s-a deschis mai larg în partea a doua a concertului în care au figurat piese aparținînd renașterii, romantismului și secolului XX. Discret, dar ferm, conferind fiecărui autor specificul său stilistic, Silvia Secrieriu ne-a oferit un încîntător mozaic sonor, șlefuind cu grijă sonorităților și modelînd cu abilitate tentele afective.

A fost o seară de autentică artă care ne-a încîntat, dîndu-ne satisfacția constatării că eleva talentată de altă dată este astăzi un dirijor de înalt profesionalism.

George PASCU

CRAIOVA

Tineri instrumentiști

Viața muzicală a Craiovei a fost și rămîne marcată de o plenară participare a tinerelor talente interpretative. Dacă în urmă cu doar două decenii manifestările dedicate promovării și afirmării interpreților tineri puteau fi numărate pe degetele unei singure mîini, astăzi ele s-au înmulțit ca număr și diversificat, în același timp. Am senzația că asistăm la o veritabilă paradă a tinerilor interpreți, a interpreților proveniți din rîndul elevilor liceelor de specialitate, studenților și absolvenților de dată recentă ai Conservatoarelor. În acest spirit, subliniem drept un factor de înaltă responsabilitate civică și patriotică activitatea Colegiului criticilor muzicali din cadrul A.T.M.

Din multitudinea concertelor și recitalurilor ce au avut loc la Filarmonica „Oltenia" din Craiova în cursul lunilor aprilie și mai 1986, dorim să ne oprim la două manifestări avînd numitor comun tineri interpreți. Sub experimentata baghetă a dirijorului Modest Cichirdan, am ascultat într-o singură seară trei pianiste : Adriana Alia Bocăneanu, Laura Chebeleu și Patricia Chebeleu, prima — profesoară, celalte două eleve ale Liceului de artă „George Enescu" din Capitală. Manifestarea a excelat prin calitatea repertoriului și exigența interpretativă. În *Concertul nr. 2* de Chopin, una din paginile de maximă concentrare expresivă, am apreciat travaliul și bunul gust puse în slujba reliefării cît mai elocvente a subtilităților de tehnică și bravură pianistică, Adriana Alia Bocăneanu izbutind momente de rară sensibilitate în partea lentă, clipe de strălucire virtuoză în părțile extreme. Cert este că interpreta dispune de un diapazon artistic ce îi poate aduce, printr-o activitate solistică tot mai densă, satisfacțiile pe care le merită din plin. O surpriză plăcută ne-au produs surorile Chebeleu, al căror debut solistic îl apreciem de bun augur : Patricia a surmontat convingător și cu o anume sobrietate în expresie dificultățile părții solistice a *Concertului nr. 2 în sol minor* de Saint-Saëns, evidențiind pe lîngă o stăpînire de sine (deci echilibru), un fermecător simț al frazării și culorilor sonore ; Laura ne-a entuziasmat prin redarea fără cusur a textului partidei solistice, într-o partitură de o forță dramatică inconfundabilă (este vorba de *Concertul nr. 2 în la major* de Liszt), fapt ce a contribuit la menținerea cotei înalte a interpretării pe toată durata lucrării.

O seară remarcabilă ne-au oferit doi studenți ai Conservatorului „George Enescu" din Iași, Laura Leonte și Dănuț Manea, foști elevi ai Liceului de artă craiovean, doi foarte înzestrați interpreți al căror nume spune ceva în viața muzicală a acestor meleaguri. Laura Leonte dispune de posibilități tehnice și artistice ce îi dau dreptul să tindă tot mai sus pe scara valorilor incontestabile. În *Concertul nr. 1 în sol minor* de Mendelssohn-Bartholdy, ne-a impresionat prin dezinvoltura și aplombul evoluției, prin acuratețea și disciplina cîntului pianistic. Violonistul Dănuț Manea, un talentat și harnic student, a reușit să asimileze un opus ce ridică probleme de finețe solistică, de precizie a intonației, de maleabilitate a dialogului orchestră-solist, pe care le-a rezolvat cu suficientă convingere, în speță, *Concertul nr. 3 în sol major* de Mozart. Bagheta dirijorală a serii a revenit lui Alexandru Racu, care a acompaniat corect și atent.

În concluzie, apreciem în mod deosebit prestația celor cinci tineri soliști, iar efortul organizatorilor și al orchestrei ca o pildă a grijii pentru încurajarea și afirmarea talentelor autentice.

Gheorghe FABIAN

SLATINA

O formație corală de calitate

Un nou oraș pe harta muzicală a țării, așa ar trebui denumit vechiul tîrg al Slatinei devenit în ultimii ani un modern oraș, citadelă a aluminiului românesc. Prăfuita și somnoroasa urbe a anilor '30—'40 (cînd poate doar acordurile pianului lui Lipatti o mai trezeau dintr-o moleșeală fără leac) a devenit treptat un centru economic important, cu arhitectonici zvelte, verticale (ce păcat că în planul de sistematizare al orașului, arhitecții locali nu au salvat casa în care a poposit marele nostru muzician Lipatti, casa ce păstra urmele trecerii în timp a acestui pianist și compozitor român de excepție). Dar Lipatti era doar „în vizită" prin Slatina, viața spirituală a orașului se reducea de fapt la zero. Și au venit ani noi de prefaceri economice care, inevitabil au condus la o adevărată renaștere culturală aici, pe malul bătrînului Alutus inferior. A apărut o școală de muzică (ce posedă de curînd, o cochetă, mică dar excelentă sală de concerte) s-a construit o casă de cultură modernă și, inevitabil, au apărut tot mai multe (și mai bune) formații muzicale.

O blîndă seară de început de aprilie prilejuia o frumoasă, emoționantă ceremonie ce se desfășura în sala școlii de muzică ; membrii corului bărbătesc „Lyrica" primeau distincțiile supreme atribuite la ultima ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" — premiul I pe țară. Era o răsplată a unor eforturi susținute depuse în ani și ani de repetiții, era o încununare meritată a unei activități tot mai bogate și fructuoase. Și concertul care a urmat nu a făcut altceva decît să confirme bunele aprecieri de care se bucură formația : sonorități pline, consistente, omogenizare corespunzătoare în cadrul partidelor și per ansamblu, o bună știință a frazărilor, sensibilitate, participare activă a coriștilor, iată tabloul unei formații care intră cu fruntea sus în elita corurilor românești contemporane. Fără îndoială un merit deosebit revine inimosului și competentului conducător al formației, profesorul Boris Lăcătuși, dirijor dăruit cu harul gesticii și al sensibilității. Preluînd formația de la fostul ei conducător, Ioan Dobru (cel care a desfășurat o activitate extrem de rodnică pe plan muzical în județ, ieșit la pensie cu cîțiva ani în urmă) el a reușit să o aducă pe treptele superioare pe care s-a așezat cu nădejde acum și unde, sîntem convinși, va continua să rămînă grație pasiunii cu care se muncește (o confirmare rapidă a acestui lucru îl constituie obținerea premiului I și a trofeului „D.G. Kiriac" la concursul de interpretare corală desfășurat la Pitești cîteva săptămîni mai tîrziu). Nu putem încheia fără a aminti contribuțiile unor numere solistice înserate în program care au avut protagoniști de bună calitate : soprana Iulia Lăcătuși (muzicală și cu un ambitus de excepție), percuționista Nicolina Butucea și pianista Elena Șerban.

Dan BUCIU

Prezențe românești

Trăilescu la Staatsoper din Viena

Pentru orice muzician, invitarea la Staatsoper — Viena, înseamnă, pe lîngă imensa mîndrie și bucurie a momentului în sine, o certificare și o încununare a valorii artistului respectiv ; cu atît mai mult, rechemarea sa ca oaspete de onoare devine mai bogată în semnificații.

La acest pupitru unde evoluează frecvent Leonard Bernstein, Claudio Abbado, Riccardo Mutti sau Lorin Maazel, Cornel Trăilescu a dirijat, pentru prima oară, la 8 mai 1985. În acea seară, se cînta *Boema*, avînd ca protagonistă pe Eugenia Moldoveanu alături de Lando Bartolini, regia spectacolului fiind semnată de celebrul Franco Zefirelli. Succesul de care s-a bucurat oaspetele român s-a concretizat într-o nouă invitație, la sfîrșitul aceluiași an. La 9 noiembrie Cornel Trăilescu a reapărut la pupitrul Operei din Viena, pentru a dirija *Traviata* iar patru zile mai tîrziu, la 13 noiembrie, sub bagheta sa au evoluat, în *Tosca* două celebrități ale cîntului contemporan — Gwyneth Jones și Giacomo Aragall.

Stagiunea 1985—1986 a fost, pentru Cornel Trăilescu, deosebit de fructuoasă în plan artistic. După ce în februarie 1985, a dirijat la Las Palmas — Spania — opera„ *Macbeth*“ de Verdi și *Italianca în Alger* de Rossini, Trăilescu a realizat două premiere — *Rigoletto* și *Bal mascat* de Verdi la Opera din Belgrad, unde, de altfel, este oaspete permanent începînd din anul 1976 ; au urmat apoi o serie de spectacole vieneze și, la începutul acestui an, un turneu la Mannheim — R.F.G. unde în cadrul „Serilor festive de operă“, a dirijat *Rigoletto* și *Fidelio*. La sfîrșitul lunii aprilie, Cornel Trăilescu a dirijat din nou la Belgrad, urmînd ca în mai să efectueze un turneu la Helsinki.

Un cronicar elvețian scria în 1981 : „Șeful de orchestră Cornel Trăilescu nu are nici răceala lui Sawalisch, nici greutatea lui Konwitschny, nici dinamismul lui Solti, el punînd în relief o concepție perfectă, puternică, muzicală. Stilul său este eficace, nu-i lipsit de rafinament, dinamică plină de finețe, execuția ansamblului fiind totdeauna plină de căldură“.

Anca FLOREA

Din presa internațională

Specialiștii indieni au acordat recent atenție unor curiozități muzicale din templele Indiei de sud — și anume, instrumente muzicale de piatră, care sînt înglobate în structura arhitectonică a respectivelor clădiri de cult : coloane și scări muzicale de piatră, statui muzicale din bronz și piatră, tuburi și clopote de piatră apte să producă sunete ; unele dintre aceste instrumente sînt bogat ornamentate. Arta construirii lor s-a dezvoltat mai cu seamă în perioada regelui Vijayanagar, între secolele XIV—XVI. Coloanele muzicale au fost descoperite în 16 temple vechi, printre care Vittha, Tadpatri, Guntakal, Lepakshi, Meenakshi (templu faimos prin arhitectura sa dravidiană), Tirunelveli. Aceste coloane, dispuse în formații de la 3 la peste 50, sînt cioplite în blocuri monolite de granit, iar înălțimea lor variază între 1 și 2 m. Au frecvențe diferite, care au fost studiate minuțios, prin analize electroacustice și prin tehnica rezonanței. Deși, din punctul de vedere al frecvențelor, sunetele emise pot fi dispuse în intervale sistematice, în game de diverse tipuri, coloanele sînt astfel așezate încît un interpret nu le poate atinge cu ușurință într-o ordine melodică dorită. Instalate în spații care nu le opun suprafețe de reflectare (deviere) a sunetului, grupurile de coloane sînt capabile a rezona la o emisie vocală suficient de apropiată. Caracteristicile lor, mai cu seamă poziția, au condus la ipoteza că erau folosite în mare măsură la acompaniament ritmic. S-au făcut înregistrări cu amplificare electronică ale vibrațiilor litofonice — la care s-a adăugat și voce, în unele cazuri. În scopul de a apăra aceste instrumente muzicale de atingerea vizitatorilor, au fost instalate pe ele microfoane de protecție. Este foarte important ca granitul să nu se spargă, să nu se deterioreze — cum s-a întîmplat în unele locuri, cu puține șanse de redresare — fiindcă aceasta duce, evident, la degradarea posibilităților de emisie.

Mai sînt demne de menționat : o statuie de bronz a lui Vishnu (la templul Tirumangali), care la atingerea a 7 părți ale corpului său emite notele octavei — și o decorativă scară de piatră cu trepte de diverse înălțimi sonore, construită în exteriorul templului de la Darasuram.

În momentul de față, după cum se arată în revista *Quarterly Journal* (patronată de National Centre for the Performing Arts, Bombay), ideea unor construcții decorativ-arhitectonic-muzicale a creat în India un curent de cercetare și emulație.

★

Într-un număr recent al revistei americane *Time* se menționează că Riccardo Muti (44 de ani în prezent) a preluat conducerea dirijorală a Orchestrei din Philadelphia în anul 1980, după ce această orches-

tră evoluase timp de patru decenii sub bagheta lui Eugene Ormandy (stins din viață în martie 1985) : „Sunetul Orchestrei Philadelphia sînt eu", spunea, pe bună dreptate, acesta din urmă. După ilustrul său predecesor Leopold Stokowski, Eugene Ormandy a reușit să rafineze sunetul orchestrei în cel mai înalt grad : corzile sunau ca mătasea, instrumentele de suflat sugerau chihlimbarul, alămurile aveau sunetul șlefuit al aurului, după cum apreciază specialiștii. Dar, se mai comentează, orchestra dădea o sonoritate oarecum similară oricărei piese interpretate. Riccardo Muti a reușit în cei cîțiva ani ai activității sale aici, să schimbe foarte multe : repertoriul variat, o remarcabilă versatilitate a stilului interpretativ — conform obiectului muzical ce se propune —, un adevărat cult pentru partitură — în sensul chiar al unei abordări erudite, care uneori contrazice interpretările tradiționale. Orchestra a înregistrat mari succese în noua ei formă de manifestare, ceea ce i-a convins chiar și pe cei mai conservatori dintre susținătorii vechii formule. Muti încearcă chiar să părăsească sediul etern al orchestrei — sala Academiei de Muzică — prin construirea unui local mai adecvat din punct de vedere acustic și al unor necesități de înregistrare audio-vizuală. Spre deosebire de Ormandy, care era nedespărțit de orchestra sa, Muti propune să se lucreze cu mulți alți dirijori, iar spre sfîrșitul acestui an el însuși va colabora o perioadă cu Scala din Milano. Membrii orchestrei îl consideră un mare inspirat și lucrează cu entuziasm sub bagheta lui revitalizantă. Lor nu li se pare că noul mod de interpretare ar trăda „sufletul", cum se tem cei ce au urmărit transformarea.

În prezent, ansamblul din Philadelphia este pregătit să interpreteze cu competență „orice". Un exemplu convingător a fost la începutul acestui an, concertul de la Carnegie Hall, New York, unde s-a evoluat de la nuanțe impresioniste, de fin-de-siècle la imaginea alb-metalică, de mare precizie, a unei piese contemporane (Concertul pentru vioară de Richard Wernick). Specialiștii așteaptă să se realizeze — mai degrabă ca o sugestie decît ca obiecție — o sinteză cu îndelungata tradiție Stokowski-Ormandy. Și aceasta, în numele unei comparații cu prestigioasele filarmonici de la Berlin și de la Viena, care își păstrează nealterată individualitatea *sunetului*.

*

Cîteva articole de sinteză publicate într-un grupaj de revista vest-germană *Musica* ne prezintă viața muzicală a Elveției. Există anume trăsături foarte speciale ale muzicii elvețiene, dintre care prima ar fi sciziunea perfectă dintre mediul francez (romand) — din vest — și partea germană. Vorbitorii de franceză și vorbitorii de germană au produs două culturi muzicale complet diferite, care s-au ignorat reciproc de-a lungul vremii și nici în vremurile noastre nu se cunosc prea bine. O altă caracteristică națională, care a influențat muzica, a fost spiritul obstinat conservator la care s-a adăugat, în vest, impactul calvinismului, ce a frînat în mod deosebit dezvoltarea culturii și a muzicii ; despre aceasta observa cu multe ironii însuși Voltaire. Apoi, fenomen specific unor țări excentrice (deși Elveția se află în centrul Europei), mai mult timp muzica pe teritoriul lor a fost practicată de profesioniști „de import" (Liszt, cîndva), iar formarea propriilor lor muzicieni s-a petrecut — și în mare măsură se petrece — în străinătate. („Drumul cel mai scurt de la Geneva la Lausanne trece prin Paris", e o butadă). Ca să nu mai vorbim că o serie de muzicieni elvețieni se dezvoltă și azi într-un mediu străin : Huber, Kelterborn, Mariétan, Englert, o serie de tineri ș.a.

În partea franceză a muzicii, de care se ocupă cu precădere panorama realizată de revista germană, marile jaloane au fost următoarele : activitatea de zeci de ani a lui Ernest Ansermet (1883—1969), care în 1918 a întemeiat orchestra „Suisse romande" și a erodat, cu perseverență, tradiționalismul rigid al ambianței elvețiene. *Cahiers vaudois* a fost revista purtătoare a noii estetici, sub conducerea scriitorului Charles Ferdinand Ramuz, cel ce i-a furnizat lui Stravinski textul pentru *Povestea Soldatului*. Și totuși în anii '60, a avut loc o reacție violentă împotriva concepțiilor estetice ale lui Ansermet : deși promotor al modernismului, pe la sfîrșitul anilor '40 acesta sfîrșea prin a se declara un adept exclusiv al tonalității.

Frank Martin (1890—1974) face obiectul unor comentarii amănunțite : contemporan al lui Honegger, propulsat în mare măsură de Ansermet, el a reușit să implanteze dodecafonismul pe un fond neoclasic, păstrîndu-se într-un cadru totuși tradițional (regional). O altă formă de neoclasicism îmbinat cu dodecafonism apoi cu serialism și aleatorism o realizează și Constantin Ragamey (1907—1982), venit din Varșovia. El a rămas, oricum, un izolat.

Othmar Schoek (1867—1957), contemporan cu Honegger și Frank Martin, a ocupat o poziție ambiguă între modernitate și tradiție (prea modern pentru conservatori și amatori de muzică clasică — prea puțin îndrăzneț pentru contemporanii săi deschizători de drumuri). Critica nouă îi descoperă calități nebănuite pentru ceea ce se acceptase că ar fi portretul său idilic : umor, ironie, sarcasm, o „genială unilateralitate" — în direcția muzicii vocale (e autorul multor lieduri, în limba germană). Opera sa *Penthesilea* (1924—1925) face să se observe obișnuita „rămînere în urmă" a stilului helvetic : este „mai puțin" decît paginile ce au precedat-o din Schönberg, R. Strauss, A. Berg dar este aclamată totuși ca *Opera elvețiană* (producțiile scenice ale lui Honegger sînt mai degrabă franțuzești...). *Penthesilea*, după Kleist operă expresionistă, cu momente de finețe pe care numai un maestru al liedului știe să le atingă, a fost reprezentată chiar anul acesta la Düsseldorf : noutăți armonice, ritmuri tensionate, sugestia „forței autodestructive a sentimentelor". Tema operei, ura și iubirea ca relație între oameni (și popoare), stîrnește interesul special al auditoriului de astăzi.

Începînd cu anii '60, scena muzicală a Elveției se înviorează considerabil. O perioadă, muzicienii tineri au migrat spre Darmstadt ; acum punctul lor de referință este la Freiburg, unde activează concetățeanul lor, Klaus Huber (n. 1924).

În țară funcționează o serie de formații de muzică nouă : la Zürich, Basel, Berna — și la Geneva unde acum nouă ani a fost întemeiat grupul „Contrechamps". Philippe Albéra, conducătorul acestuia, des-

crie evoluția ansamblului : au urmărit formarea unor interpreți pentru muzica acestui timp, muzică în care „nimic nu este de la sine înțeles", oferindu-le și condiții de instrucție, la „Conservatoire Populaire de Musique". Și-au propus un repertoriu contemporan sistematic începînd cu clasicii acestui secol. Ieșirile lor în public reprezintă de obicei medalioane componistice (de autor). Editează o publicație bianuală : primul număr i-a fost dedicat lui Berio. Au reușit, prin efortul lor entuziast, să atragă și să formeze un public. Unul din mijloacele de antrenare a auditoriului spre această muzică este și faptul că spectatorii se pot adresa direct autorului, îl pot cunoaște, pot primi explicații chiar de la sursă. Metoda este foarte eficientă mai ales pentru tinerii ascultători.

Compozitorii elvețieni sînt mai puțin atinși de dispute între generațiile creatoare : pentru asemenea dispute, nici nu au un „spațiu de rezonanță" adecvat, se observă. După André Richard, un interesant compozitor din generația de mijloc, s-a dezvoltat o pleiadă de tineri compozitori : Jacques Demierre, Michael Jarrell, Regina Irma, Dieter Jordi, Daniel Glasu, Christian Giger, Beat Furrer, Edu Haubensak. Îi caracterizează interese pluridisciplinare, își asumă influențe de jazz și muzică veche, mijloace post-seriale, exploatează relația sunet-liniște, folosesc structuri repetitive. Urmăresc cu atenție eficiența expresiei, acordînd o deosebită importanță diversificării obișnuințelor de percepție ale publicului.

*

De cîțiva ani încoace formația vest-germană Ensemble 13, sub conducerea lui Manfred Reichert, a avut inițiativa de a organiza Festivalul muzical de iarnă de la Karlsruhe, care cîștigă, cu fiecare ediție, tot mai mult prestigiu. Anul acesta, Festivalul a fost dedicat problemei tonalității în contextul componistic actual. S-a încercat o analiză riguroasă a noțiunii de postmodernism, la nivel teoretic și prin exemplificări muzicale. La compozitorii interpretați, precum Charles Ives, Oliver Messiaen, Șostakovici ș.a... au interesat cu precădere structurile tonale. Alături de compozitori, la dezbaterile teoretice privind neotonalitatea au participat muzicologul Herman Sabbe și filosoful Peter Sleterdijk (acesta din urmă, cunoscut datorită lucrării sale de succes „Critica rațiunii cinice"). Stabilind jaloanele filosofice ale noului fenomen muzical, ei au vorbit despre „tonalitate în contextul neosintetic", au invocat nevoia omului de a se înconjura de armonie, de o lume clară și închisă, au comentat latura socio-terapeutică a muzicii. Postmodernismul, s-a afirmat, este dovada nostalgiei de încredere în cosmos, un semn de naivitate sănătoasă, în încercarea neinhibată de a reuni, într-un tot, epoci, culturi și arte dintre cele mai diferite. S-a mai accentuat că acest tip de „compozitor cognitiv" nu are a face cu tradiționalismul epigonic : el trebuie înțeles în toată cuprinderea lui „neîmblînzită".

Din păcate, demonstrația efectiv muzicală a fost departe de splendoarea și cuprinderea speculațiilor teoretice. Piesa belgianului Karel Goeyvaerts, *Vărsătorul, pentru 14 interpreți* (forma concertantă a primelor 30 de minute din opera sa cu același nume), dedicată formației Ensemble 13, a încheiat festivalul, cu intenții de exemplaritate. Dar cunoscătorii nu au putut accepta această manieră postmodernă de abordare a tonalității ca fiind un interesant *început*, ci dimpotrivă. Căci simplitatea limbajului tonal duce la o muzică ieftină, iar „limpezimea" globală se bazează pe o structură facilă. În cronica sa, Richard Lorber asemuiește *pattern*-ul piesei menționate cu cel al unui film de animație ; același comentator consideră că tocmai datorită acestei facilități se justifică îngrijorarea legitimă a modernilor de a nu fi marginalizați printr-o asemenea practică simplistă a culturii.

*

La sfîrșitul anului trecut a avut loc în Berlinul de est un seminar de muzică electronică susținut de personalități de primă mărime ale muzicii contemporane din Suedia, printre care Lars-Gunnar Bodin, întemeietor, în 1964, al Studioului de Muzică Electronică din Stockholm și Sten Hanson, președintele Uniunii Compozitorilor suedezi. Deoarece termenul de muzică electronică desemnează activități și rezultate de o foarte mare diversitate, s-a propus înlocuirea acestuia cu un termen mai apropiat de adevăr : „arta sunetului". După cum observă critica, piesele prezentate — *Pentru John nr. 3* și *Mémoires d'avant destruction* de L.G. Bodin, *Anima* de Manfred Rust, *Night-Wood* precum și ironica, ingenioasa piesă despre marțieni *John Carter Song Book* de S. Hanson — au în comun o anume caracteristică ilustrativă, implicit sincretică, de stimulare a capacității de reprezentare vizuală și ideatică a auditoriului și aceasta într-un chip indubitabil diferit față de orice mostre *imprimate* de muzică clasică tradițională.

NOTE

Între 1 și 28 septembrie 1986 vor avea loc în cadrul *Berliner Festwochen* o serie de manifestări muzicale desfășurate sub titlul *Confluența artelor — arta confluențelor*. Alături de Scarlatti, Mozart, Beethoven, Verdi și Wagner, Debussy, Stravinski, Bartók, Mahler, Mussorgski, Bruckner, ample secvențe din muzica lui Șostakovici și Stockhausen, în interpretări prestigioase. Printre dirijori se numără Sergiu Celibidache, Claudio Abbado, Herbert von Karajan. În cursul aceleiași luni (7—29 septembrie) se va desfășura la Bonn *Festivalul Internațional Beethoven* care va cuprinde, pe lîngă o serie de capodopere beethoveniene, o amplă antologie Messiaen și lucrări de Liszt, Debussy, Stravinski.

În cursul acestui an Televiziunea din R.D.G. va transmite o serie de 7 emisiuni, fiecare a cîte două seri de muzică est-germană contemporană, însoțite de portretele autorilor prezentați și de o expunere a preocupărilor componistice ale acestora.

La Varşovia (Teatr Wielki) a avut loc premiera operei *Istoria Sfintei Katharina* de Romuald Twardowski, după un text din secolul al XVII-lea, pe care muzica îl ilustrează prin îmbinare de elemente baroce cu folclor polonez tradiţional.

Între 5 şi 27 august 1986 va avea loc la Bayreuth, Festivalul internaţional de tineret „Franz Liszt şi epoca sa", avînd ca punct de atracţie, printre alte manifestări (muzică de cameră, simfonică, lieduri, un seminar „Liszt, probleme de pedagogie") — un „Proiect Franz Liszt", teatru muzical experimental elaborat de o echipă internaţională şi avînd drept scop reprezentarea scenică şi muzicală a personalităţii şi ambianţei marelui compozitor.

Al 25-lea Festival internaţional de la Stresa (Italia) va avea loc între 25 august şi 9 septembrie, cu partciparea unor interpreţi precum Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Salvatore Accardo, Alexis Weissenberg, Nikita Magaloff ş.a.

În Danemarca, la Alsen, se organizează al 5-lea Seminar internaţional de chitară (4—10 august)

La Geneva, în Elveţia, între 28 august şi 15 septembrie acest an va avea loc un concurs muzical internaţional la următoarele instrumente : harpă, violoncel, pian, clarinet.

Între 16 august şi 10 septembrie se vor desfăşura Săptămînile muzicale de la Lucerna. Îşi vor da concursul orchestre simfonice din Londra, Budapesta, Paris, Berlin, Köln, Praga, din Elveţia gazdă ş.a. Repertoriul va cuprinde o paletă largă, de la muzica veche la cea contemporană. Se vor ţine, în acelaşi timp, cursuri de pian, vioară, violoncel, canto.

La Amsterdam, în Olanda, va avea loc Săptămîna muzicală internaţională sub egida renumitei Fundaţii Gaudeamus (8—14 septembrie)

Tot în septembrie (8—24) se va ţine cel de-al 24-lea Concurs muzical internaţional de la Budapesta.

Între 17 şi 19 octombrie se vor desfăşura Zilele muzicale de la Donaueschingen 1986, unde se vor oferi prime audiţii de Brian Ferneyhough, Manuel Hidalgo, Simon Holt, J. Kalitze, Mayako Kubo, Enrique Raxach etc.

Societatea pentru Formare Poliestetică îşi va susţine cel de-al 5-lea simpozion în Land-ul Salzburg (Mittersill) — Austria între 16 şi 21 septembrie.

Festivalul muzical internaţional de la Barcelona se va desfăşura de la 11 la 31 octombrie a.c.

Cea de a 15-a Întrunire internaţională a muzicii contemporane de la Metz, între 20 şi 23 noiembrie 1986, va prezenta prime audiţii de Brizzi, Huber, Kagel, de Leeuw, Reich, Stockhausen, Xenakis şi mulţi alţii, cu participarea unor formaţii de prestigiu : Orchestra şi corul radiodifuziunii olandeze, Corul BBC, Ansamblul InterContemporain etc. Vor dirija, printre alţii, Eötvös, Kagel, Tabachnik.

Concursul internaţional de orgă „Grand Prix de Chartres" va avea lor între 1—21 septembrie.

Prestigiosul Concurs internaţional pentru pian şi vioară Marguerite Long-Jacques Thibaud se va desfăşura anul acesta la Paris între 29 noiembrie — 8 decembrie.

I.I

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

GEORGE DRAGA

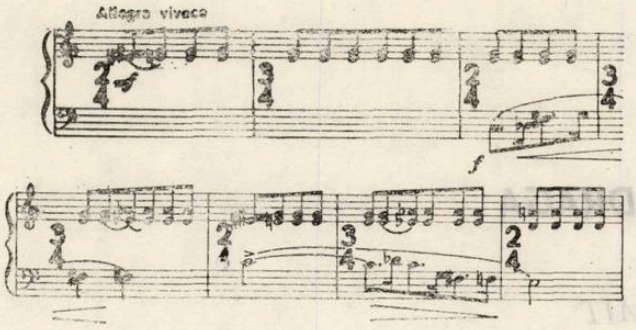
PORTRAIT

Liviu DĂNCEANU

„En aucun autre art — affirme Georg Lukács *(L'Esthétique)* — la ligne de démarcation entre autentique et inauthentique ne saurait être tracée d'après des critères technico-artistiques, avec autant de précision qu'en musique". Mais quels sont ces critères et comment faut-il s'en servir pour les rendre efficaces ? Voici une question dont les réponses seront à coup sur partielles, donc non généralisatrices, parce qu'elles portent sur une aire de contenu vaste, bien qu'à la fois élastique, sensiblement sujette à l'anamorphose, d'un compositeur à un autre et même d'une œuvre à une autre.

Selon George Draga les critères d'après lesquels une semblable ligne de démarcation (entre authentique et inauthentique) pourrait être tracée, seraient tributaires du produit cartésien entre les deux vecteurs fondamentaux de n'importe quelle personnalité artistique, des vecteurs dont l'action doit être non seulement convergente mais aussi comparable comme poids et signification : c'est dire le talent et l'intelligence ou, en d'autres mots, l'inspiration et la raison. Complétés, bien entendu, de vocation — dans le sens d'une vive propension pour la musique (en notre cas), telle une prédestination ou une fatalité — et d'instinct — celui-ci, assimilable avec un mécanisme complexe d'orientation dans le champ de l'ontologie et de la gnoséologie de l'acte créateur, mais aussi avec un organe de détection et d'homologation sur le plan axiologique. Incontestablement, pour n'importe qui connaît l'œuvre de George Draga, son talent est une dimension souveraine, facile à reconnaître dès ses ouvrages d'école (comme il les définit lui-même) ; nous venons

d'envisager : la *Sonate pour piano* (1962) et la *Sonate pour clarinette et piano* (1963). Dans ces œuvres — consubstantielles comme esprit et attitude compositionnelle —, ce qui les définit en propre c'est le travail du compositeur appliqué à des formules rythmiques-mélodiques d'origine bartókienne ou énescienne (n'oublions donc pas que ces pièces datent tout juste de ces années-là où nombre de jeunes compositeurs roumains professaient un véritable culte pour Bartók notamment). Voici, par exemple, le début du thème I du premier mouvement de la *Sonate pour piano :*



L'écriture y est éloquente : bartókienne avec évidence. Mais, en continuant de parcourir cette partition, un autre aspect nous semble caractéristique, un aspect que, d'ailleurs, Bartók lui-même a formulé tel un axiome : „la chose la plus importante dans la création artistique — pas seulement en musique mais dans n'importe quel art — n'est pas l'invention du matériel, mais la puissance d'imagination". Or, par-delà le mimétisme des sources musicales proprement dites, l'une come l'autre de ces pièces prouvent avec acuité la capacité du compositeur de survoler, assimiler, synthétiser des éléments de langage hétérogènes, autant dire sa puissance d'imaginer des syntaxes sonores inédites, même si le point de départ relève d'un éclectisme dont la noblesse réside dans son aptitude à discerner et choisir.

C'est toujours en 1963 que George Draga compose deux autres opus : la cantate *Se construieşte lumea noastră (Notre monde est en train d'être construit)* sur des vers de Meliusz Joszef et *Simfonia* (revue en 1965). Ce sont des ouvrages qui marquent le chemin de la maturation créatrice en assumant des critères d'organisation spatiale et temporelle de la matière sonore pleinement conforme aux structures psycho-culturelles, intimement subjectives de l'auteur ; pour le faire, il élude par conséquent toute démarche arbitraire ou factice. En l'espèce, George Draga fait appel à la forme sonate — en tant qu'architecture souveraine, de la meilleure facture et hautement fiable pour rendre dans son essence organique le facteur épique ou lyrique qui émerge du travail compositionnel ; et, tout autant, a-t-il recours au modalisme d'origine folklorique, qu'il fréquente assidûment et avec un débordant esprit de suite, en servant dévoué mais aussi en s'en servant, à la manière, par exemple, dont les classiques, l'ont fait du tonalisme fonctionnel. Au fond, chez Draga, son modalisme même — et d'ailleurs celui de la plupart des compositeurs roumains de sa génération, également — est fonctionnel, substitut pour le contenu, non pas aussi pour la forme, du tonalisme. „Le modalisme contemporain — affirme Wilhelm Berger *(Estetica sonatei contemporane)* — n'exclut en principe rien de ce qui fut, mais vient compléter d'une façon particulière (et, comme telle, apte à être développée sur de multiples plans) l'horizon des possibilités existantes et déjà relativement classées par catégories. Le modalisme remplit les brèches surgies avec le temps, il fait office de trait d'union et, ainsi, élargit les choses en mouvement. Par des applications concrètes, les systèmes modaux, d'une complexité toute contemporaine, remettent dans leurs droits les concepts de fonction et de gravitation modale (ou tonomodale), conférant de la sorte aux grandes formes musicales dont la nature est intensément sujette au développement, de nouveaux points d'appui et une stabilité toute neuve absolument nécessaire ; ceux-là comme celle-ci leur étant assurés par l'institution et la distribution de ces repères constructifs qui coordonnent la stabilité et la cohésion du discours sonore, de ce qui signifie véritablement une architecture musicale, l'effet le plus prégnant résidant, peut-être, dans la possibilité de mieux comprendre le déroulement, la proportionnalité et l'articulation des parties et des sous-ensembles. *L'art de concevoir des sujets thématiques ou des idées musicales d'essence modale* (souligné de l'auteur), aptes à être développés par l'exploitation des rapports fondamentaux et minutieusement caractérisés, est étroitement relié à la théorie des systèmes compositionnels".

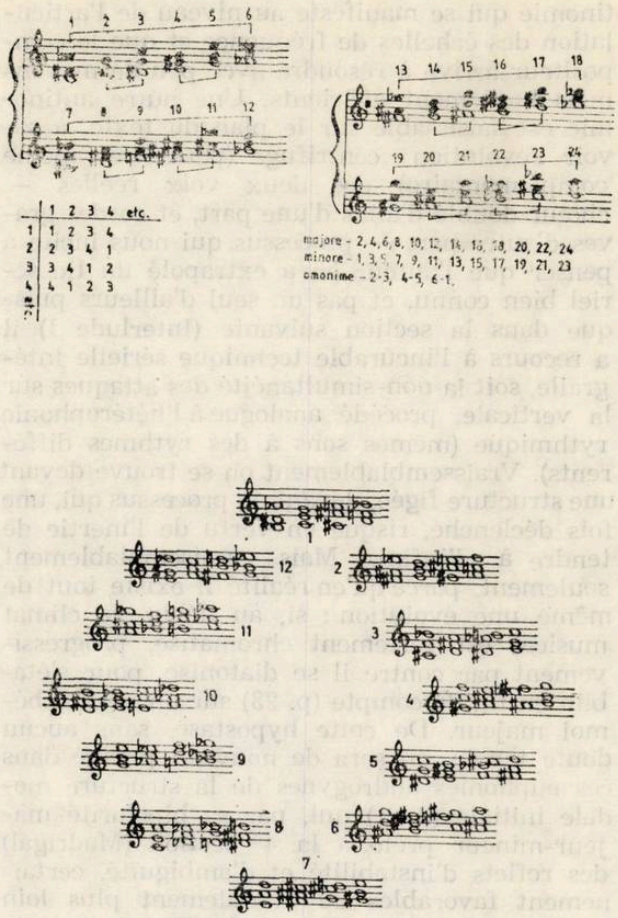
Or, c'est bien ce genre de penser la musique, d'essence modale qui definit l'œuvre de George Draga dans son ensemble. Cependant, les matérialisations de cette pensée ne relèvent pas de la prospection ou de démarches génératives, mais — comme nous venons de la dire — de ces principes de loi qui gouvernent la forme sonate. Une sonate pourtant généralement „croisée", „hybride", par la greffe de principes de construction absolument complémentaires, et dont le statut est le plus souvent polyphonique. Telle, sa cantate *Se construieşte lumea noastră* où l'acuïté de la forme sonate — avec l'invariable introduction (instrumentale), thème I (chœur, repère 6), pont (repère 9), thème II (repère 2), conclusion de l'exposition (repère 14), développement (section I — repère 17 ; section II — repère 23 ; section III — repère 27), reprise (commençant avec l'introduction — repère 31), et pour finir la coda (repère 37) — est en quelque sorte absorbée par des intru-

sions de syntaxe polyphonique ; l'exposition d'allure fugato du thème I, l'authentique exposition de fugue (où la réponse est tonale) de la première section du développement, la superposition des deux thèmes en reprise (fait qui annulle le rôle d'élément de transition du pont d'entre les thèmes I et II, le pont ici donnant le feu vert à la coda). Les séquelles du tonalisme fonctionnel sont évidents dans cet ouvrage, la relation tonique (Do) — dominante (Sol) étant perceptible à l'audition, malgré l'assaisonnement de deux fonctions, dont les éléments sont étrangers les uns aux autres. Dans sa *Simfonia*, ce n'est plus à la forme mais au genre sonate que Draga fait allusion, et le travesti en moules polyphoniques montre une fois de plus sa prédilection pour la rigueur et la rondeur des structures contrapunctiques : mouvement I — Passacaille (= Andante), mouvement II — Toccata (= Scherzo), mouvement III — Fugue (= Rondo). Le caractère fonctionnel du système modal est exploité à présent dans une zone relativement impondérable (dans le sens que l'auteur construit le thème de la Passacaille de l'ensemble des douze sons), instaurée jusqu'à un certain point dans la Toccata mais atrophiée de nouveau à la Fugue (jumelle, au point de vue du thème, de la Passacaille).

Jamais sujettes à l'occurrence, la nostalgie d'une part et la propension, d'autre part, vers les formes convergentes (recte vocales-symphoniques), attestent l'origine ethnique, au propre sens du terme, de notre compositeur (George Draga a vu le jour en Transylvanie, à Bîrsa-Aldeşti, dép. d'Arad) mais tout autant son origine pour ainsi dire spirituelle, puisq'il s'agit de son appartenance foncière à la solide et inconfondable tradition chorale transylvaine, plantée par un Gheorghe Dima ou Ion Vidu et entretenue par un Tiberiu Brediceanu ou Sabin Drăgoi. Analysant sa propre sensibilité, ses attaches discrètes mais à la fois puissantes à cette tradition, Draga élabore en 1967 *Cantata festivă (Cantate de fête)* sur les vers d'un „parent" spirituel de la même envergure créatrice : je viens de nommer Ştefan Augustin Doinaş. L'œuvre débute par un Prélude basé sur un mode dont la structure est 3+1, soumis à un devenir par accumulation (mieux dit par doublage quantitatif), ce qui entraîne une exposition homophone : des paquets sonores réalisés exclusivement avec les éléments constitutifs du mode-matrice. Ce n'est qu'au Finale (page 7 de la partition) que la structure modale arrive à se détériorer et ce pour la seule raison qu'il est nécessaire de préparer le passage vers la deuxième section, le Récitatif. Un récitatif où l'auteur poursuit ces inflexions propres à la monodie vocale, des inflexions souples, non corsetées, entraînant certaine liberté dans l'ordonnance de la structure spatiale (ici, un mode engendré par l'intervalle de quarte augmentée). Rigueur et liberté — voici une antinomie qui se manifeste au niveau de l'articulation des échelles de fréquence et que le compositeur arrive à résoudre avec peu de moyens mais hautement efficients. Une autre antinomie est saisissable sur le plan du texte, à savoir l'évolution centrifuge (peut-être même complémentaire) des deux voix réelles — chœur doublé d'altos d'une part, et cordes graves d'autre part — processus qui nous incite à penser que l'auteur en a extrapolé un tic sériel bien connu, et pas un seul d'ailleurs puisque dans la section suivante (Interlude I) il a recours à l'incurable technique sérielle intégralle, soit la non-simultanéité des attaques sur la verticale, procédé analogue à l'hétérophonie rythmique (mêmes sons à des rythmes différents). Vraissemblablement on se trouve devant une structure figée, devant un processus qui, une fois déclenché, risque en vertu de l'inertie de tendre à l'infini. Mais vraisemblablement seulement, parce qu'en réalité il existe tout de même une évolution : si, au début, le climat musical est fortement chromatisé, progressivement par contre il se diatonise, pour s'établir en fin de compte (p. 23) sur un net Mi bémol majeur. De cette hypostase, sans aucun doute tonale, on sera de nouveau plongé dans ces euphonies androgynes de la structure modale initiale (3+1) qui, par sa bipolarité majeur-mineur prête à la 4e section (Madrigal) des reflets d'instabilité et d'ambiguïté, certainement favorables au déroulement plus loin de l'ouvrage. Avec l'Interlude II, le compositeur reprend son flirt avec les principes de syntaxe sériel'e : une série de 12 sons est divisée en trois tronçons, lesquels — au moyen de successives permutations — offrent à chacune des voix instrumentales impliquées la possibilité d'étaler intégralement la série en question :

	tronçon			
Ob.	1	2	3	etc.
Cl.	2	3	1	
Cor.	3	1	2	

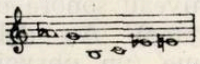
le schema restant relatif quant aux timbres (les instruments peuvent se substituer les uns les autres) mais rigoureux, stricte quant à la densité des voix (fixées invariablement au nombre de 3). Prend ainsi naissance une intéressante polyphonie de timbres, interrompue de temps à autre par une réminiscence de Prélude, signe que les avatars de la matière sonore sont en train d'entrer dans une autre phase (admirablement anticipée par le grondement d'un Mi grave aux contrebasses). La section V (Choral) dévoile une syntaxe complexe du type de la polyphonie d'homophonies (une voix = chœur + cuivres, une autre voix = cordes) dont l'évolution est en fonction de la conversion dans une modulation continuelle de la structure modale initiale, d'après le modèle suivant :



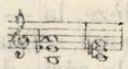
L'œuvre s'achève sur un Postlude, intimement relié au Choral par un facture pareillement homophone, traversée cependant cette fois d'une monodie que se disputent trompettes et cors.

Après nous avoir donné en 1968 un *Quatuor à cordes* en 5 mouvements, écrit à la manière d'un aphorisme, par le condensé de la matière sonore, George Draga, en 1968 toujours, donne *Musique de concert* pour grand orchestre ; ici, la stratégie compositionnelle témoigne d'être perméable à l'idée de fantaisie, de travail inductif, réalisé de proche en proche sur le principe du contraste, ce qui ne l'empêche pas de surveiller en permanence et d'orienter délibérément le discours, surenchérissant le coloris (d'où le raffinement de l'orchestration) ainsi que la grammaire générative (un mode spécifique de combinaison sonore déduit par le compositeur de la théorie des groupes, où chaque chiffre représente un intervalle. Ainsi : 1 = demiton ; 2 = ton ; 3 = tierce mineure ; etc). Bref, une vraie gageure ! Mais, George Draga gagne le pari en premier lieu grâce à son talent et à son intuition musicale, sources de la désinvolture avec laquelle il dispose des flashes sonores imprévus et imprévisibles, il compose des alliages de timbres inédits et — la plus importante reussite — il impose à son édifice de la cohérence assurant l'unité de l'ensemble (symetrie du finale et du début, due, par exemple, à la présence du cluster, au commencement sous sa forme limite minima, implosive — de deux sons seulement —, puis à la fin dans sa variante limite maxima, explosive — la série des douze sons). Se situant sur le même axe paradigmatique de l'attitude compositionnelle manifestée dans la *Musique de concert,* les *Hétérophonies* pour 10 instrumentistes (1969) portent aussi le compositeur vers la contemplation, vers un lyrisme de l'image de grande noblesse, un lyrisme pictural, richement chromatisé, mais disposé en touches pâles, presque transparentes. C'est peut-être la création de chambre la plus réussie de George Draga. Peut-être aussi la plus originale à l'échelle de l'ensemble de son œuvre. Máis, en même temps, „originaire" car, ici, l'hétérophonie — catégorie temporelle fondamentale, préexistant la musique savante — s'incarne du rapport qui s'instaure entre les fréquences et les durées : la non simultanéité des attaques sur la verticale (à l'instar de l'Interlude I de la *Cantata festivă)* et l'absolu caractère complémentaire des rythmes engendrent les ventres de l'hétérophonie, alors que la directe proportionnalité entre l'importance et la manifestation à travers temps des fréquences (le son le plus important a la durée la plus longue, à tel moment rencontrant d'autres sons anodins mais ceux-là de la même hauteur) articulent les nœuds, les épisodes univocaux. La forme de l'œuvre rappelle un kaleïdoscope où les images composantes sont délimitées par la transformation de la structure spatiale, chaque section proclamant sa propre manière, souzeraine, son éthos spécifique (la mise en scène modale reposant sur la dilatation des ordonnances intimes : depuis l'echelle chromatique — fragment de l'ensemble des douze sons — aux configurations hexatonales). Nous paraît intéressant le fait que les séquences de kaleïdoscope mentionnées, véritables mosaïques imaginées par le compositeur, ne sont pas interchangeables, ne permettant ni le découpage, ni le montage sur plusieurs directions. D'ailleurs, Draga n'est pas l'adepte des formes ouvertes, des œuvres infinies, du genre *work in progress.* Ses compositions, de ce point de vue-là, sont invulnerables sous le rapport de l'historicité car elles temoignent d'un discours linéaire irréversible, centré sur une dialectique claire, qui se coagule pleinement autour d'un liant idéel témoignant de stabilité même de permanence, comme un leitmotiv qui imposerait des revenirs, des réitérations se constituant en pointes de convergence entre ses différentes œuvres, et tout à la fois, imprimant par cela même à l'ensemble de sa création un caractère unitaire, congruent. A preuve, *l'Ouverture de concert no. 1* (1969—1970), par exemple. Elle nous fait retrouver le mode (3+1) sur

les éléments duquel le compositeur construit quatre accords de trois sons dont deux sont transposables, épuisant ainsi la série des douze sons — section 1 jusqu'au repère 4 inclus — ; bien mieux, le compositeur réactualise même ses tracés polyphoniques, les tracés si souvent recontré dans les œuvres antérieures, mais à présent il le fait à la manière d'un contrepoint apte a couvrir 5 voix réelles ; c'est là une syntaxe redevable de l'exposition —à tout moment brisée, à tout moment avansant d'autres, encore d'autres hypostases mélodiques et temporelles — d'une mode ayant la structure (4, 2, 1, 4, 1). Cette exposition est entamée par le hautbois puis assumée successivement par toutes les autres voix instrumentales — section 2 jusqu'au repère 15 inclus ; les retours aux idées et procédés déjà pratiqués mais jamais épuisés, se retrouvent dans la reprise — jusqu'au repère 20 inclus — où la polyphonie faite de deux homophonies renvoie impérieusement à la *Cantata festivă ;* et le corollaire de ces „retrouvailles", de ces rétrospections ou — pourquoi pas? de ces situations prouvant l'esprit de suite du compositeur, revient à la Coda où l'obsession du mode (3+1) se réactualise (il este vrai, qu'ici, le mode est défectif ou, plus exactement dit, criblé de silences), la facture hétérophonique dictée par la non simultanéité des attaques rappelant agréablement les *Hétérophonies ;* et quoi d'autre pourrait signifier le Finale qui ramène le son initial (Do), quoi d'autre qu'un éternel retour ? Peut-être aussi, croyons-nous, la volonté manifeste de l'auteur d'être „fidèle à lui-même" „d'a capo al fine" ! Dire, en somme, rien que ce qui vous est caractéristique, qui est déclenché par votre propre immanence. Rien d'excédentaire, rien du jeu dangereux avec le néant de la futilité. George Draga évite l'artificiel, les dénotations arbitraires par le simple fait qu'il ne produit pas plus qu'il ne crée. C'est-à-dire qu'il ne s'efforce pas de communiquer davantage que ses propres disponibilités créatrices ne le lui permettent ; il ne monte pas à l'assaut et d'aucune manière, contre certain bon-sens structural facilement décelable. Cela étant, le simile, le médiocre ne seront jamais chez eux dans la création de George Draga, de même, le nombre, l'accession facile et immédiate. La concision des moyens est chez lui profession de foi : la parcimonie des ses outils n'annihile point cependant la souplesse des connotations. Comme, par exemple, dans *Prélude* pour orchestre à cordes et quintette à vents (1971), cette pièce relevant d'une pensée compositionnelle issue de la consonnance, de même que le sont ses opus vocaux-symphoniques. L'économie des gestes compositionnels se couronne de manière heureuse d'une stricte organisation rythmico-melodique de la matière sonore : une technique modale sévère, immuable, fondée sur la relation bi-univoque entre fréquences et durées dans le sens qu'à chaque son (de l'échelle ré, mi, fa dièze, sol dièze, la — en réalité un tronçon lydien) correspond, solidaire, une durée (recte, un nombre de la série de Fibonacci), la relation étant immortalisée à travers tout le morceau ; au repère 17, le nombre des voix réelles se double, atteignant 5 ou 10 voix par l'apparition de la forme renversée du mode-matrice, les deux modes profitant de l'accès à la transposition ; à la dernière partie (repère 23), le mode initial voit ses ressources monodiques fructifiées (horizontales), tandis que la forme renversée est exploitée au niveau de l'harmonie (verticalement) ; ce qui en résulte est soit une polyphonie superposable, soit une polyphonie d'homophonies, les deux catégories syntactiques étant — comme nous l'avons bien vu — familières au compositeur ; l'ethos musical survient paradoxalement tant de la mobilité (l'eclectisme) de la stabilité (personnalité) du *sound,* l'appel à l'ethos énescien étant finalement péremptoire. D'ailleurs, George Draga est, d'une certaine manière, un fidèle formé et évoluant sous le signe de l'exemplaire modèle servi par la musique roumaine et universelle consacrées. Comment ne le serait-il pas, avec une aussi solide formation professionnelle que le sienne ? Ses maîtres : au Conservatoire de Bucarest, entre autres : Ion Dumitrescu, Anatol Vieru, Victor Iusceanu, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Dumitru D. Botez, Nicolae Buicliu... Ses démarches musicologiques : des incursions analytiques de référence dans la création de : Tiberiu Olah — *Coloana infinită* (Colonne sans fin) ; Ștefan Niculescu — *Cantate II* et *Cantate III „Le Carrefour" ;* Aurel Stroe : *Monumentum ;* Wilhelm Georg Berger — *IV° Symphonie et I ére Sonate pour violon seul ;* Zeno Vancea — *Quatuor no. 6 ;* pour finir, mais non de la moindre importance, une incursion analytique à l'intérieur de son propre univers d'interprète-instrumentiste, notre compositeur ayant commencé par découvrir les secrets de la musique en pratiquant la clarinette. Par ailleurs, sa prédilection (en tant que compositeur) pour les formes classiques, la forme sonate ou les architectures ternaires, tripartites, atteste ses premiers pas dans les voies de l'art sonore. Eloquente sous ce rapport est son *Ouverture de concert no. 2* (1974) qui forme un arc en 3 sections : la première et la dernière apparentées au point de vue du thème et la structure, sont aussi méticuleusement agencées, la section médiane se montrant plus spontanée, plus libre de contraintes embarrassantes, car elle représente une sorte de fantaisie du timbre fort inspirée. L'unité de l'œuvre réside su" le principe constructif du type de la passacaille ; c'est dire qu'il s'agit d'un thème qui, en permanence, s'individualise :



sauf pour le rèpere 9 quand ce thème est „contraint" de se ranger sur la verticale en deux accords de trois sons :



Sa fidélité à la tradition est de plus attestée par sa façon de résoudre le problème des entités extra-temporelles, en recourant souvent aux modes folkloriques, sélectionnés et transfigurés au moyen de greffes ou amputations. La matière musicale, ainsi élaborée, ne vient jamais chez Draga à concurrencer le folklore, mais seulement à le suggérer, à provoquer sa souvenance, lui assurant l'existence en tant que source d'un niveau supérieurement profond. C'est ce qui arrive dans la cantate *Stejarul românesc* (Chêne de la terre roumaine) pour chœur et orchestre, sur des vers de Victor Tulbure (1976), où un mode préhéptatonique (à retenir la dimension archaïsante de filiation lydienne (S = /2, 2, 2, I, 3, 2/) est entraîné dans un processus modal par séquences quasi-isomorphes. Nous n'y insisterons pas car nous l'avons fait à une autre occasion (voir *Muzica*, no. 7, juillet 1984, p. 13—15), mais nous ne saurions ne pas nous saisir de cette nouvelle occurence pour y éclaircir un aspect que nous tenons pour capital dans l'œuvre de George Draga : la pression exercée par le texte littéraire. Nous disions cette fois-là „... la circonstance constitue pour G. D. la particularité qui accompagne l'acte créateur. C'est à dire le texte littéraire. George Draga étant un ressortissant à la tradition musicale transylvaine (de prédilection chorale), sa propension pour le texte devient ainsi explicable. Une fois identifié et institué, le (pré)texte devient ferment, devient principe actif de l'architecture compositionnelle tant pour le contenu que pour la forme. Le poème de Victor Tulbure — au-delà de la clarté et de l'éloquence du message — oblige par sa «rondeur» toute classique, par sa prosodie rigoureusement maîtrisée, usuelle, — à certaine précise structuration de la matière sonore (les sens poétiques et les sens musicaux invitant, pourrait-on dire, à une nécessaire interchangeabilité)". Ce n'est guère fortuitement que les messages littéraires reçus et assumés par George Draga ont un contenu patriotique manifeste. C'est effectivement sa croyance, sa profession de foi en sa qualité de membre actif de la „Cité" ; il lui faut, de toute nécessité, s'impliquer, aussi intensément que possible, dans les démarches giratoires, ascendentes de la collectivité dont il descend. Implication dans le quotidien *(Se construiește lumea noastră)*, implication dans l'histoire *(Cantata festivă, Stejarul românesc)*. Ses opus reposent soit sur des prémisses littéraires, à programme, soit sur des prémisses évocatrices (tel le poème symphonique *Sarmizegetusa* — 1982 —, opus où il imagine au niveau sonore des scènes de la la Colonne Trajane). Au début, une localisation historique (un phrygien qui dessine une époque révolue) ; puis, une localisation spatiale (un hexacorde qui se deploie linéairement, en tonalités de pastel) ; puis encore, l'approche des armées romaines (signaux de cors) et l'invasion proprement dite (une idée de marche polyphonique) ; vers la fin, le désordre, l'acharnement de la lutte qui diminue, se détend, pour entrer dans un nouvel ordre de choses consacré sur le plan sonore par le solo de la piccolo. Toute cette mise en scène est coulée dans une forme sonate avec épisode, autrement dit dans une architecture typique de poème symphonique. Dès lors, l'exposition révèle une zone thématique I à l'allure de fugue aux cordes — entrées du sujet sur le Do, entrées de la réponse sur le Sol — s'accompagnant d'une pédale faite de la quarte Sol-Do or née de sensibles et de contrasensibles — fa dièze — si —, respectivement la bémol — re bémol — et une zone thématique II (repère 7) qui tisse une polyphonique dont la densité est fluctuante, les deux zones thématiques se soudant l'une à l'autre par une transition homophone ; le développement déambute par un épisode qui extrait son suc du thème I (de la fugue), tout en faisant valoir son caractère dans le sens qu'il perpétue l'écriture polyphonique-imitative (à présent arrivée à 5 voix) du thème I ; l'accumulation de la tension du Finale de l'épisode est maintenu dans le dévéloppement proprement dit (repère 21), dont les éléments thématiques subissent un travail en séquences ; la reprise (repère 27) réaffirme dans la même succession qu'à l'incipit les deux surfaces thématiques de l'exposition, pour que dans la Coda (repère 35) seul la théme I (flûte et cor) soit imposé. Au-delà de ces radiographies qui individualisent l'opus, ce dernier apparaît comme un tout organiquement constituté, gouverné par une métabolisme en parfait, état qui lui prête une vie artistique destinée à une sûre perspective dans le temps.

Pour l'instant, le destin créateur de notre compositeur traverse, dirait-on, une certaine crise. Une certaine décontenance. Mais, ce n'est en cela, peut-être, que le moment — légitime — d'une rétrospection en cours de route, à l'heure — elle aussi légitime — des bilans, inhibatoires parfois, ou plus normalement, du répit que tout créateur se permet pour laisser poindre en lui des forces des énergies nouvelles, pour laisser naître en lui des accumulation indispensables, fécondes. Quoiqu'il en soit, les créations qu'il nous réserve par la suite ne seront pas, nous croyons pouvoir l'affirmer, des dérogations au principe énescien — si fidèlement appliqué par George Draga jusqu'à ce jour — conformément auquel : „si nous voulons atteindre notre but, il est nécessaire de gagner pas à pas et sagement le terrain déjà labouré et que nous voulons continuer, à cultiver ; il n'est pas nécessaire de détruire ce qui existe, mais d'orienter seulement notre travail conformément à la nouvelle direction..."

(En français par Colette Ghimpețeanu)

MUZICA Nr. 7 48 p. București — Iulie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

Pe coperta 1 : Vasile Dobrian — *Natură statică cu mandolină*

I. P. Informația — c 2378

Lei 15

Biblioteca „ASTRA" — SIBIU —

I 19649

Biblioteca „ASTRA"
- SIBIU -

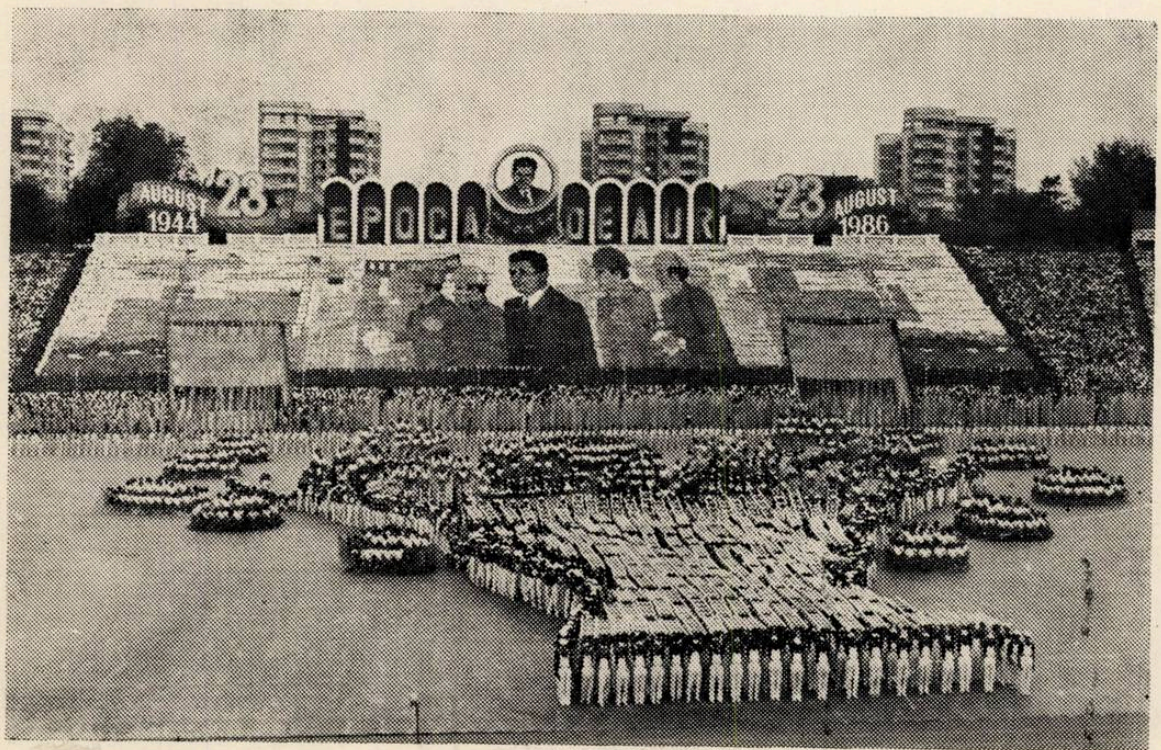
8

AUGUST 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

82 4



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 8 (407) AUGUST 1986

GLORIOS AUGUST ANIVERSAR

Poporul român sărbătorește cea de-a 42-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, sub semnul unității depline a intregii națiuni în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, al voinței nestrămutate de a înfăptui neabătut istoricele hotărîri ale Congresului al XIII-lea pentru progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Măreața noastră sărbătoare națională dobîndește în acest an semnificații deosebite, avînd loc în atmosfera de puternică însuflețire și angajare patriotică, revoluționară, în care poporul român omagiază 65 de ani de glorioasă existență a Partidului Comunist Român, împlinirea a cinci decenii de la procesul luptătorilor comuniști și antifasciști de la Brașov și a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al partidului, cînd la cîrma destinului național a fost învestit, prin voința unanimă a comuniștilor, a întregii națiuni, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Amplificată puternic de cinstirea acestor evenimente de excepțională însemnătate pentru noua devenire a României, cea de-a 42-a aniversare a revoluției din August a fost marcată de marea adunare populară și spectacolul festiv desfășurate în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu, pe Stadionul „23 August" din Capitală, grandioasă manifestare ce a avut darul de a ilustra, în emoționante și sugestive secvențe, iubirea adîncă, profunda recunoștință și mîndria patriotică cu care poporul își înconjoară conducătorul.

Spectacolul festiv prin care s-a omagiat Ziua națională a României s-a constituit într-un vibrant simbol a ceea ce simte, a ceea ce cugetă poporul, exprimîndu-i,într-o realizare artistică de ținută, prin înaripate versuri și înălțătoare imnuri, prin avîntate cîntece și luminoase tablouri coregrafice, cele mai intense trăiri, hotărîrea lui neclintită de a cuceri, în frunte cu comuniștii, noi piscuri de progres și civilizație, spre continua propășire și strălucire a României socialiste. Glorificînd marile bătălii purtate de partid, de popor, pentru împlinirea idealurilor noastre sacre și vitale, bătălii în continuitatea cărora se așează, firesc, epopeea eroică a revoluției din August 1944 — măreț act de demnitate națională care a inaugurat era socialistă a patriei —, spectacolul festiv a înfățișat în emoționante secvențe, pilduitoarea luptă, muncă și viață revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, destinul său exemplar, aflat în strînsă și indisolubilă legătură cu destinul partidului, al poporului și al țării. Au fost evocate dăruirea fără seamăn cu care a acționat în condițiile aspre ale luptei revoluționare împotriva exploatării și nedreptății, pentru apărarea intereselor fundamentale ale poporului, curajul, dîrzenia și bărbăția de care a dat dovadă în timpul procesului de la Brașov, de acum 50 de ani, devenind din acuzat acuzator, în anii grei de detenție de la Doftana, în susținuta activitate desfășurată împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu pentru pregătirea marii demonstrații antifasciste și antirăzboinice de la 1 Mai 1939, precum și în toate celelalte sarcini încredințate de partid, calități care l-au impus pe tovarășul Nicolae Ceaușescu ca un militant revoluționar de seamă, ca un brav luptător comunist și patriotic pentru binele și fericirea poporului. Alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în toate marile evenimente, în toate marile momente ale devenirii noastre socialiste, s-a aflat tovarășa Elena Ceaușescu, eminent om politic, ilustru savant de largă recunoaștere internațională, înconjurată cu fierbinte dragoste și recunoștință, cu aleasă stimă și prețuire de întregul popor, sentimente cărora le-au dat o nouă și elocventă expresie momentele solemne al spectacolului festiv, care au omagiat un destin înălțător.

Cinstind sărbătorile scumpe, de lîngă inimă, cu fapta de muncă închinată țării, cu vers și cîntec, cu joc și lumină pe chip, după datina străbută, poporul român înscrie pe panourile sărbătorești ale aniversării a 42 de ani de la actul istoric al revoluției din August și a 21 de ani de la Congresul al IX-lea al partidului — moment de renaștere națională, de înnoiri revoluționare fără precedent —, un prestigios bilanț al victoriilor dobîndite pe toate planurile construcției socialiste. Un bilanț din care se detașează luminosul arc de timp al celor mai grandioase realizări din îndelungata și glorioasa dăinuire a poporului nostru, definind o întreagă epocă de maximă strălucire a muncii și vieții, o epocă de sinteză istorică, în care geniul național creator s-a afirmat și se fructifică neîntrerupt într-o operă magnifică dedicată sieși. Este epoca înscrisă de-a pururi în hronicul de aur al patriei, cu numele eroic al celui care a ctitorit-o : EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU. Este epoca de tumult revoluționar, în care vocația constructivă a

poporului nostru, materializată plenar prin cutezătoarea strategie a partidului, a împodobit cu impresionante ctitorii, cu monumentale construcții chipul mîndru, liber și demn al patriei.

Construind sub conducerea P.C.R., societatea cea mai dreaptă din istoria omenirii, poporul român și-a afirmat și își afirmă tot mai puternic voința de colaborare, de înțelegere, destindere și pace. România socialistă militează cu toată fermitatea pentru realizarea dezarmării, în primul rînd a celei nucleare, pentru apărarea dreptului suprem al oamenilor, al popoarelor la existență liberă și demnă, la viață. Înaltele solii de pace, înțelegere și prietenie, întreprinse de tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu în state de pe toate continentele, au făcut și fac ca țara noastră să fie numită cu respect, prețuire și admirație, Țară a păcii, iar ilustrul ei conducător, să fie cunoscut și apreciat, pretutindeni în lume, ca un mare și înflăcărat Erou al Păcii. Se bucură de stima și prețuirea unanimă a popoarelor, inițiativele și demersurile de larg răsunet internațional ale României socialiste, ale președintelui Nicolae Ceaușescu, în cadrul Anului Internațional al Păcii, menite să contribuie la progresul și înțelegerea între toate națiunile lumii, la soluționarea marilor probleme ale contemporaneității, la împlinirea năzuințelor vitale de largă colaborare, securitate și pace ale omenirii.

Aflat acum în cel de-al 42-lea an al libertății sale și în cel de-al 21-lea an al EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU, cu astfel de bilanțuri, poporul român are trainic temei să abordeze cu optimism viitorul. România de mîine, așa cum o prefigurează hotărîrile Congresului al XIII-lea al partidului, va depăși în actualul cincinal, stadiul de țară în curs de dezvoltare, devenind un stat industrial modern, cu dezvoltare economică medie, cu un standard de viață și un nivel de civilizație și cultură de o calitate superioară. O Românie care, mai mult ca oricînd, va răspunde năzuințelor ce din veacuri scînteiază pe chipul ei, împlinind destinul nostru ca popor în istorie, cîștigîndu-ne astfel un loc nou și demn pe harta geografică și spirituală a lumii.

„Sîntem în plină ascensiune spre înaltele culmi ale civilizației comunismului. Așa cum am spus și în alte împrejurări — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu de la tribuna Adunării solemne consacrate aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român — nu este și nu va fi un drum ușor, vom avea multe greutăți de învins. Trebuie să facem totul pentru a cuceri aceste piscuri și a ajunge, cît mai repede, pe culmile luminoase ale societății fără clase, ale înfăptuirii visului de aur — a comunismului".

Puternic mobilizați de generosul îndemn adresat comuniștilor, tuturor oamenilor muncii, întregului popor, de către secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, oamenii de cultură din România sînt ferm angajați în făurirea unei noi spiritualități, a noii conștiințe revoluționare, dedicîndu-și acestui obiectiv de înaltă responsabilitate patriotică întreaga lor forță de creație.

În acest glorios august aniversar ei își exprimă neabătut hotărîrea ca, laolaltă cu întregul popor, strîns uniți în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, să contribuie prin noi și reprezentative creații, pe măsura timpului în care trăim, la înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea, la propășirea artei și culturii noastre socialiste.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

DIN NOU ÎN VALEA JIULUI

A devenit o tradiție ca în fiecare an, Uniunea compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în strînsă colaborare cu organele de partid și de stat ale Municipiului Petroșani, să organizeze o vizită de documentare și totodată o microstagiune de concerte în Valea Jiului cu concursul reputatei formații „Madrigal" — perlă a școlii interpretativ-corale contemporane românești.

Așa dar, în zilele de 16—20 mai a.c. un grup de compozitori și de muzicologi, în frunte cu tovarășul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cadre didactice și studenți ai conservatorului precum și corul de cameră „Madrigal", sub conducerea mentorului și fondatorului său, Marin Constantin, artist emerit am revăzut — pentru al treilea an consecutiv — memorabilele locuri încărcate de istorie muncitoresc-revoluționară : Petroșani, Lupeni, Vulcan, Uricani, Livezeni ș.a.m.d.

Dacă în deceniile anterioare așezările din această „Vale" mai purtau încă pecetea unui trecut, negru și la propriu și la figurat, astăzi este o încîntare să le privești cu toate că procesul înnoitor se află în curs.

Vechile unități miniere au fost supuse unor modernizări substanțiale, s-au construit și continuă să se ridice noi blocuri de locuințe confortabile, spații și complexe comerciale de o mare diversitate, școli și alte așezăminte de cultură, bulevarde, străzi și șosele bine asfaltate și curat întreținute ; gospodăriile individuale denotă prosperitate, însăși calitatea mediului ambiant, natural este alta — norii de praf de cărbune au dispărut în mare măsură iar poienile, livezile și pădurile din împrejurimi, parcă întinerite, cheamă tot mai insistent la odihnă și recreație, asemeni celor mai atractive obiective turistice.

Oamenii, locuințele lor, modul de viață s-au schimbat sensibil. Desigur, mineritul este și probabil că va fi întotdeauna o profesiune dintre cele mai dure — dar noile generații de mineri continuă cu mîndrie și duc mai departe cu aceeași dîrzenie muncitorească glorioasele tradiții de muncă și luptă de pe aceste meleaguri. Tocmai pentru aceea, am convingerea că nicăieri eroismul nu se află atît de „la el acasă", ca în lumea acestor căutători de comori în străfundurile pămîntului.

„Deasupra noastră n-avem cer / Așa e viața de miner ..." — zice un străvechi imn minieresc.

Nu se pot exprima prin cuvinte — ori cît de meșteșugite ar fi ele, emoțiile pe care le-am trăit aici (ca și în anii precedenți) cînd, de pildă, înainte de intrarea unui nou schimb de „puț" — deci înainte de a coborî în întunecimile adîncului, la sute de metri — lotul de mineri echipat și cu lămparele la îndemînă, ascultau cu evlavie, în „sala de apel" micul concert oferit cu dragă inimă de „Madrigal" sau cînd la sfîrșitul unui astfel de moment, parcă solemn, am văzut cum un bătrîn miner și el gata să intre în mină, a mers să sărute mîna unei madrigaliste care-i încălzite inima într-o secvență solistică ! Aspirația spre lumină, spre frumos, spre înălțimile spiritului ating, în sensibilitatea minerilor, intensități inimaginabile — intră în relație directă extremele, care se ating — întunericul e însetat de lumina soarelui, singurătatea și izolarea din subteran caută tumultul inepuizabil și regenerator al vieții, tăcerile adîncului se cer completate cu mirificele domenii ale lumii sonore.

Pentru compozitori, ca și pentru oricare creator de artă, contactul nemijlocit cu acești oameni între oameni, cu aceste realități greu de pătruns de la distanță, are darul să ascută sensibilitatea, să dea naștere unor trăiri deosebit de ardente, să pună în vibrație cele mai profunde corzi ale sufletului și să germineze, în timp, idei, sugestii creatoare, plăsmuiri artistice, dacă nu neapărat oglindind aceste realități, în orice caz avînd subtile și nebănuite conexiuni cu ele.

În Valea Jiului există și o viață muzicală : de data aceasta am ascultat cu plăcere o veche fanfară minerească, o formație corală mixtă și un cor de fete. Întîlnirea cu membrii acestor două formații corale — acțiune specifică din cadrul lunii manifestărilor politico-ideologice, cultural educative și sportive cu genericul „Laudă omului muncii și creației sale", aflată acum la a șaptea ediție — a prilejuit și un fructuos schimb de experiență, coriștii în frunte cu dirijorul lor, profesorul Horațiu Alexandrescu avînd ocazia să primească o seamă de sugestii, de îndrumări practice de înaltă competență cu privire la tehnica coral-interpretativă, la orientarea repertoriului etc., din partea maestrului Marin Constantin și a celorlalți oaspeți.

În încheierea acestor gînduri vroiam să relev calda și sincera prietenie cu care am fost înconjurat de-a lungul celor patru zile, ospitalitatea tradițională minerească ce ne-a cucerit pentru totdeauna inimile.

Teodor BRATU

ÎNSEMNĂRI

CÎTEVA REFLECȚII ASUPRA PĂRȚII DE CVARTET DE COARDE ÎN DO MAJOR DE GEORGE ENESCU

Mihaela MARINESCU

„Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată". [1]

„Am multe lucrări. Merg cu ele concomitent. La un moment dat una întrece pe celelalte și atunci o termin" — destăinuia George Enescu publicului, în paginile unei reviste bucureștene din 1942 [2]. Acele lucrări care le-au întrecut pe celelalte sînt cunoscute astăzi ca purtătoare de opusuri, dar cercetarea a scos la lumină numeroase manuscrise, lucrări în schiță, doar începute, sau pe punctul de a fi încheiate, schițe preliminarii de elaborare minuțioasă a unor lucrări finite și înscrise apoi în opusuri, sau proiectări-machetă însumînd idei ce au dus la crearea altor ample construcții sonore cu care sînt înrudite evident.

Prezența unui număr atît de mare de manunscrise neterminate (schițe), confirmă autoexigența ce îl caracteriza pe Enescu („Fug de facilitate și sînt foarte sever cu mine. Sînt conștient pînă la ultima notă și nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulțumit") [3] și, totodată, dau posibilitatea întrevederii unor virtuale lucrări ce ar fi putut fi terminate în timp și care ar fi adus — poate — imprevizibile soluții compoziționale.

Înscrisă în această categorie, *Partea de cvartet de coarde în Do major* (datată de Enescu la Cracalia-Dorohoi, 11 septembrie 1906) este perfect închegată și finită în sine, scrisă parcă dintr-o singură suflare, cu o mare forță dramatică, definindu-se ca o pagină de autentică gîndire și trăire enesciană, posedînd proprietatea *holografică* a părții ce reproduce întregul în toate dimensiunile lui spațiale.

Pentru tiparele clasice ale formei cvartetului, această parte ar fi trebuit completată cu alte două sau trei părți, din acest punct de vedere lucrarea putînd fi considerată un cvartet neterminat; dar privită ca unitate finită, ca proiecție condensată — la un moment dat — a elementelor tehnicii componistice enesciene, însumînd unele procedee enunțate deja în lucrările precedente *(Octuorul în Do major op. 7, Suita I pentru orchestră în Do major op. 9, Simfonia I în Mi bemol major op. 13)*, deschizînd seria viitoarelor cvartete de coarde *(Cvartetul op. 22 nr. 1 în Mi bemol major* și *Cvartetul op. 22 nr. 2 în Sol major)* și prefigurînd motive care vor apare chiar în operele sale de mare amploare *(Vox Maris, Oedip)*, această *Parte de cvartet în Do major* poate fi considerată și interpretată ca atare, constituind un punct de referință pentru direcția luată de creația enesciană de cameră și o premieră (a cărei primă audiție nu a avut loc la data cînd s-a produs) a „caracterului românesc" în contextul cvartetului de coarde european, la începutul secolului 20.

Înainte de 1906, an în care este compusă această lucrare enesciană, secolul 20 inaugurează creația cvartetului de coarde modern cu *Cvartetele op. 51* (1900—1901) de Max Reger (conturînd conceptul melodiei infinite, într-o evoluție armonică hiper-romantică, diatonic-cromatică în esență) [4], cu *Cvartetul în re minor op. 7* (1905) de Arnold Schömberg (lucrare ciclică în forme tradiționale, de orientare romantică, marcată de principiul variației continue pe planurile ritmic, armonic, polifonic și chiar agogic) [4] și mai ales cu *Cvartetul în Fa major* de Maurice Ravel (aparținînd curentu-

TRĂIM ÎN EPOCA DE AUR

Versurile de Petru Idriceanu — *Muzica de* Dan Beizadea

Tempo de marș

𝄋 Cuplet

I

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru-mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - tii Și ro - man -

II

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru-mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - tii Și ro - man -

III

1. Da - că zîm - be - tul ne-n - se - ni - nea - ză o - chii Și dru-mul
a - pe - lor des - chi - s-am no - uă ca - le Și hol - de
în - vă - țat să în - frun - tăm și mun - tii Și ro - man -

ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

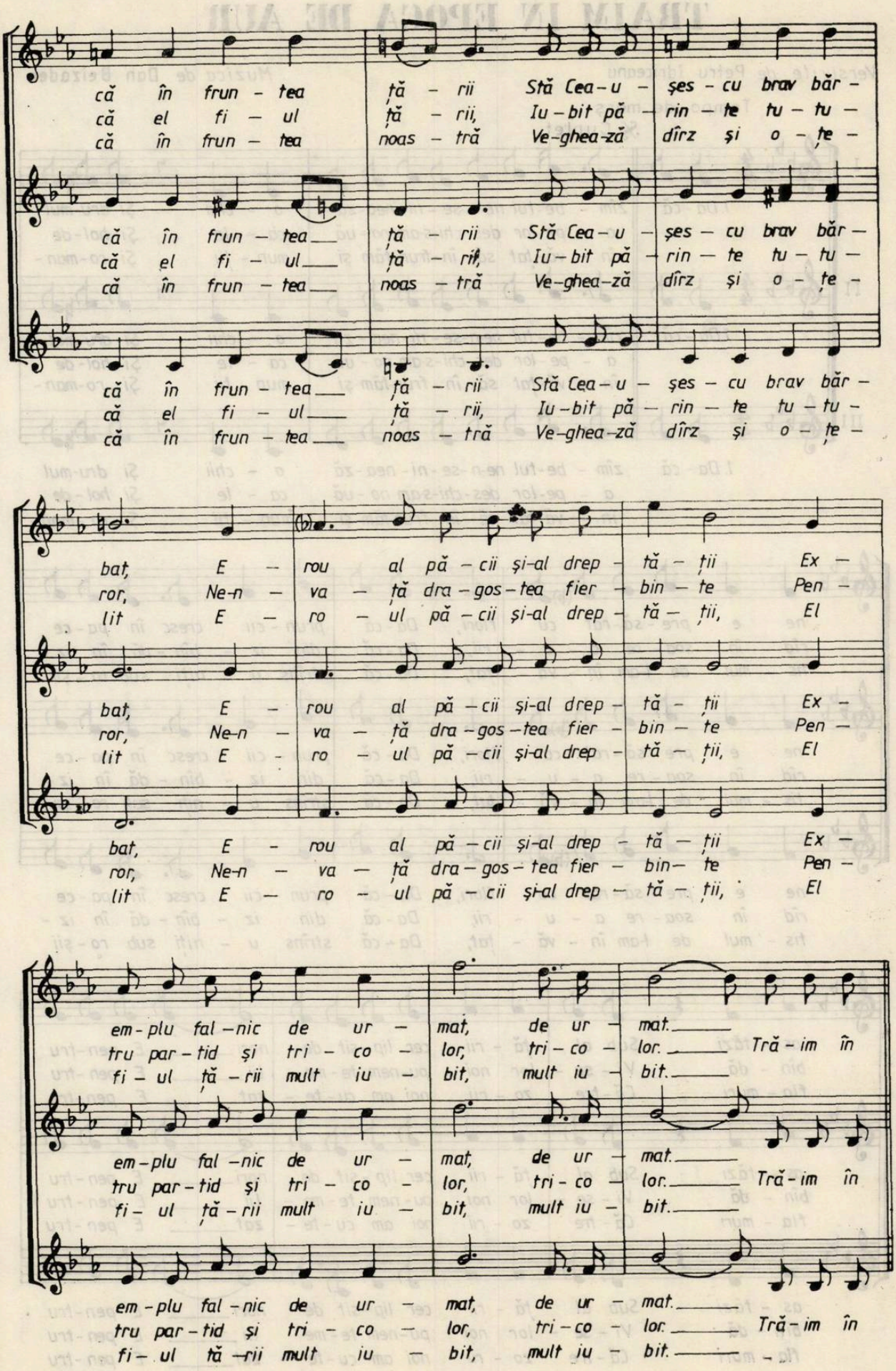
ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

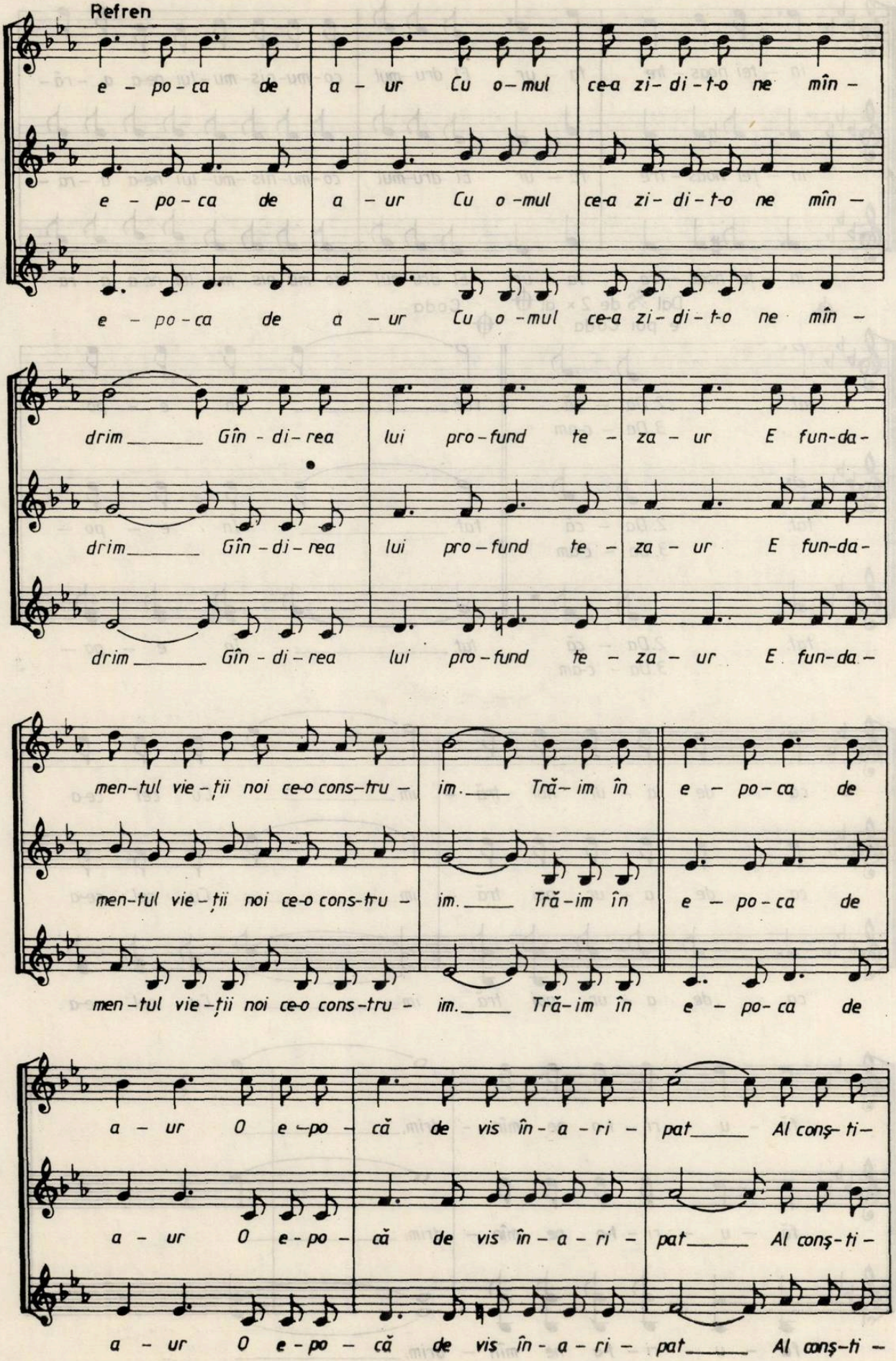
ne e pre - să - rat cu flori, Da - că prun - cii cresc în pa - ce
rîd în soa - re a - u - rii, Da - că din iz - bîn - dă în iz -
tis - mul de l-am în - vă - țat, Da - că strîns u - nîți sub ro - șii

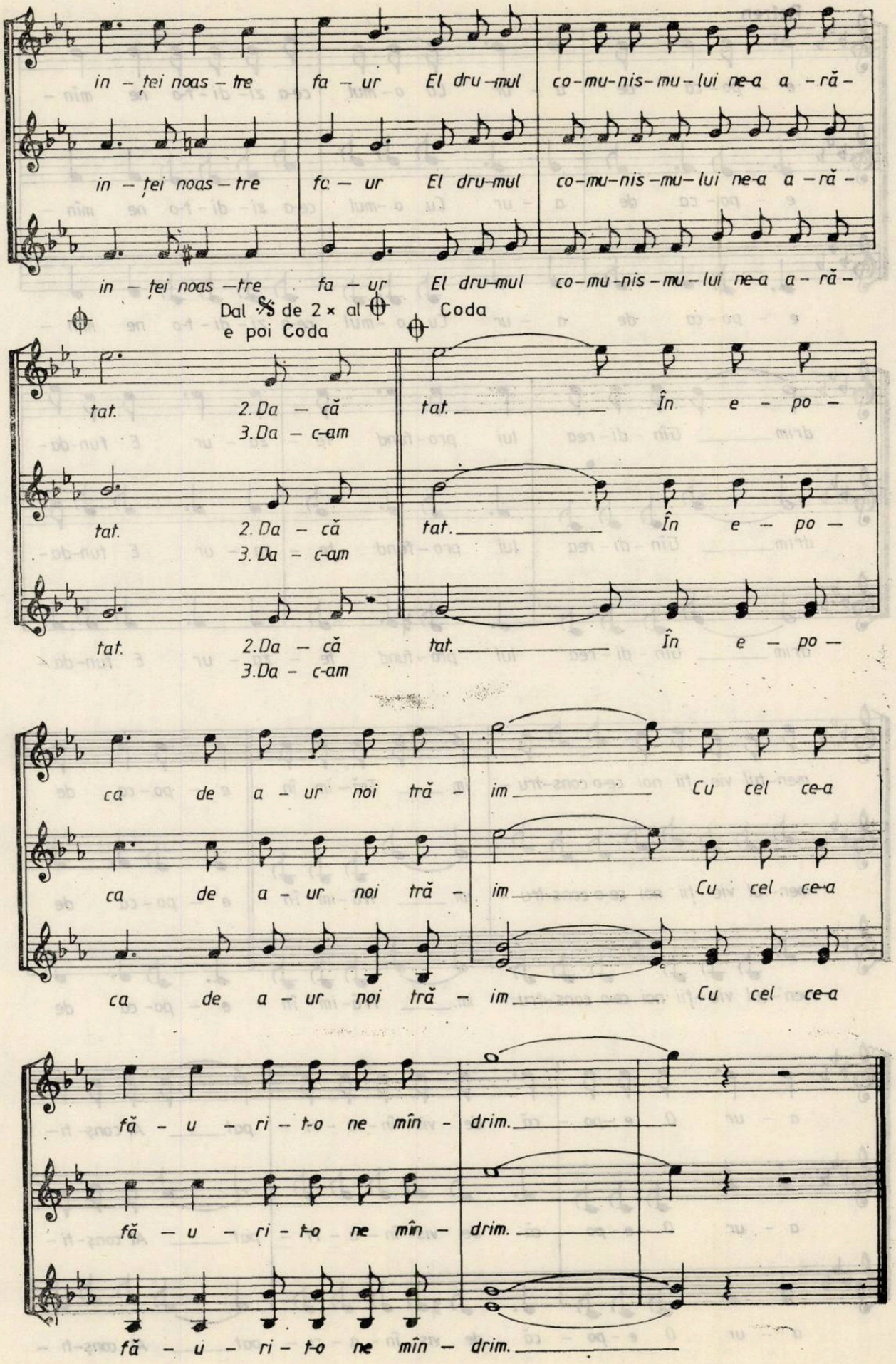
as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me - lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru

as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me - lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru

as - tăzi Sub al ță - rii cer lip - sit de nori E pen - tru
bîn - dă Vi - se - lor noi pu - nem te - me lii E pen - tru
fla - muri Că - tre zo - rii noi am cu - te - zat E pen - tru


că în frun - tea ța - rii Stă Cea - u - șes - cu brav băr -
că el fi - ul ța - rii, Iu - bit pă - rin - te tu - tu -
că în frun - tea noas - tră Ve - ghea - ză dîrz și o - țe -
bat, E - rou al pă - cii și-al drep - tă - ții Ex -
ror, Ne-n - va - ța dra - gos - tea fier - bin - te Pen -
lit E - ro - ul pă - cii și-al drep - tă - ții, El
em - plu fal - nic de ur - mat, de ur - mat.
tru par - tid și tri - co - lor, tri - co - lor. Tră - im în
fi - ul ța - rii mult iu - bit, mult iu - bit.


Refren
e - po - ca de a - ur Cu o - mul ce-a zi - di - t-o ne mîn -
e - po - ca de a - ur Cu o - mul ce-a zi - di - t-o ne mîn -
e - po - ca de a - ur Cu o - mul ce-a zi - di - t-o ne mîn -
drim Gîn - di - rea lui pro - fund te - za - ur E fun-da -
drim Gîn - di - rea lui pro - fund te - za - ur E fun-da -
drim Gîn - di - rea lui pro - fund te - za - ur E fun-da -
men-tul vie - ții noi ce-o cons-tru - im. Tră - im în e - po - ca de
men-tul vie - ții noi ce-o cons-tru - im. Tră - im în e - po - ca de
men-tul vie - ții noi ce-o cons-tru - im. Tră - im în e - po - ca de
a - ur O e - po - că de vis în - a - ri - pat Al conș - ti -
a - ur O e - po - că de vis în - a - ri - pat Al conș - ti -
a - ur O e - po - că de vis în - a - ri - pat Al conș - ti -


in – ţei noas – tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis–mu–lui ne–a a – ră –
in – ţei noas – tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis–mu–lui ne–a a – ră –
in – ţei noas – tre fa – ur El dru–mul co–mu–nis–mu–lui ne–a a – ră –
Dal 𝄋 de 2 × al ⊕ Coda
e poi Coda
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
tat. 2. Da – că 3. Da – c-am tat. În e – po –
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
ca de a – ur noi tră – im Cu cel ce-a
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.
fă – u – ri – t-o ne mîn – drim.

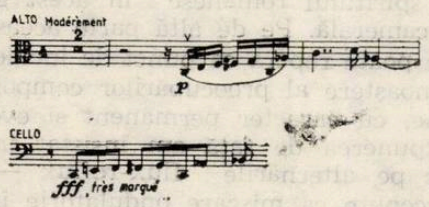
lui impresionist francez prin alcătuirea melosului fin cizelat, diversitatea aspectelor ornamentale și efectelor instrumentale integrate organic într-o circulație sonoră continuă, dar demonstrînd din construcție viabilitate a formelor clasice și conferind cvartetului specificitatea sa timbrală pură prin scriitura predominant lirică a instrumentelor de coarde) [4]

Prezență activă în viața muzicală a epocii, Enescu era în centrul acestor căutări creatoare generale, le cunoștea și își căuta la rîndul său coordonatele creatoare proprii [5]. *Octuorul de coarde op. 7 în Do major* le conturează, evidențiind predilecția lui Enescu pentru celulele motivice elementare, conducătoare și generatoare pe parcursul lucrării, înscrisă în traiectoria ciclică a ideilor și degajînd o atmosferă ce începe să devină „în caracter românesc". Însăși formația de violonist, care îl conduce spre tratarea aproape concertantă a instrumentelor de coarde se înscrie în „caracterul românesc" ce acordă melodiei (deci și instrumentelor prin excelență melodice)primordialitate.

Din această extraordinară intuiție a plinătății sufletești ce o transmite simplitatea undurii infinite a unei linii melodice s-a născut „singularul" *Preludiu la unison* din *Suita I pentru orchestă în Do major op. 9* încredințat tot corzilor.

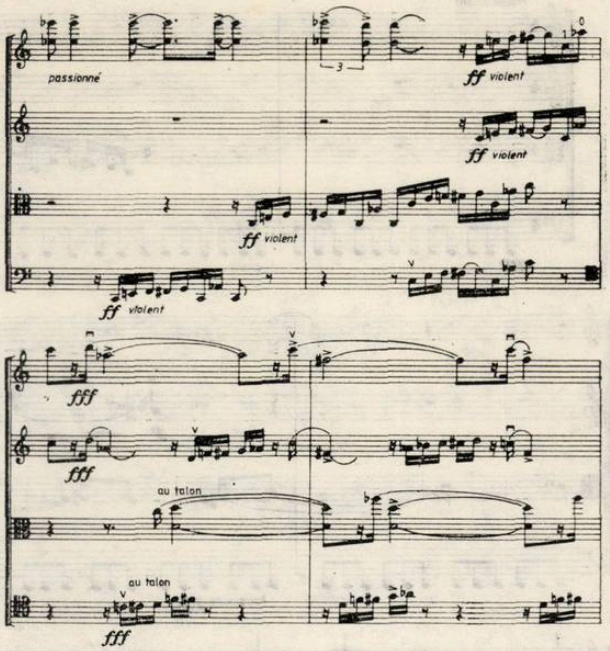
Urmînd acestor soluții de excepție, *Partea de cvartet de coarde în Do* concentrează spațialitatea sonoră, modelată anterior, la cadrul cvartetului, cizelînd cu mare grijă stima fiecărui instrument, indicînd cu minuțiozitate și precizie digitația, arcușele, nuanțele, agogica etc.

Concepută într-o formă liberă de sonată, în care secțiunile constitutive sînt ușor identificabile (expoziția, dezvoltarea și repriza fiind urmate de o codă care reinstaurează tonalitatea Do major, după periplurile modulațiilor permanente prin care avansează fluxul sonor), lucrarea poate fi caracterizată și ca formă rapsodică realizată prin variație continuă, în care motivul tematic inițial — augumentat adesea — (v. ex. I) se împletește cu motive derivate



ex. 1

sau înrudite, grafic — unduind în partitură de la o voce la alta — și auditiv — descriind o mișcare a sufletului într-o ridicare și coborîre continuă, de la calm la violență (și invers) (v. ex. II), cu creșteri și descreșteri de intensitate de la *ppp* la *fff* și din nou la *ppp*.



ex. 2

Pornind de la această impresie de mișcare continuă în flux și reflux, cu meandre melismatice, pe care Enescu o intuiește în formele de manifestare artistică ale simțirii poporului român (în chiar cîntul său), se poate urmări variația permanentă în acest sens a tuturor parametrilor compoziționali, în căutatea unei mult visate stări de echilibru.

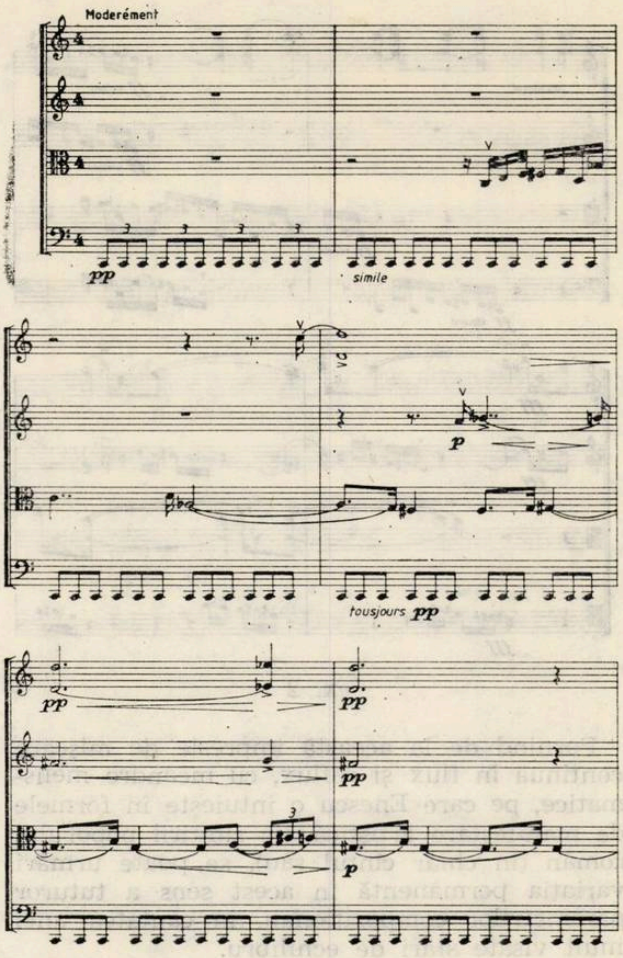
În planul structurii melodice, diatonicul și cromaticul oscilează în definirea modalului, ce va fi cucerit și valorificat, în inepuizabilele și vitalele sale resurse, întîi de Enescu și mai apoi de întreaga școală românească de compoziție.

Desfășurarea contrapunctică nu se face în formele specifice, ci prin procedee pe care Enescu le-a adaptat devenindu-i caracteristice, cum este „modalitatea eterofonică de dezvoltare bazată pe metamorfoza necontenită a unor nuclee motivice și ale căror aspecte pot fi cuprinse în acțiuni și distribuiri simultane" [6] prin acumulări și reduceri succesive.

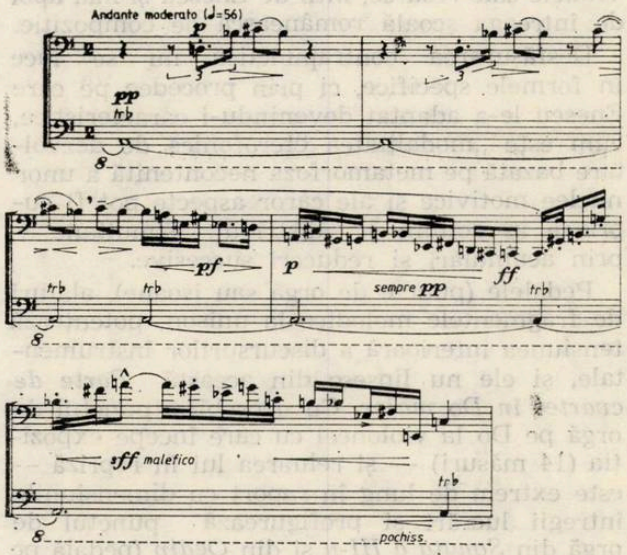
Pedalele (puncte de orgă sau isoane), alături de fragmentele melodice la unison, potențează tensiunea interioară a discursurilor instrumentale, și ele nu lipsesc din această *Parte de cvartet în Do major.* Cu deosebire, punctul de orgă pe Do la violoncel cu care începe expoziția (14 măsuri) — și reluarea lui în repriză — este extrem de lung în raport cu dimensiunile întregii lucrări și prefigurează punctul de orgă din *Sonata a III-a* și din *Oedip* (pedală pe La pentru leitmotivul lui Laios). (v. ex. III a și b).

De altfel, acest început va apare — dar pe o durată mult mai mică — și în *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1,* tot la violoncel. (v. ex. IV)

Și tot ca o proiectare în viitor a elementelor prezente în esența acestei *Părți de cvartet,*



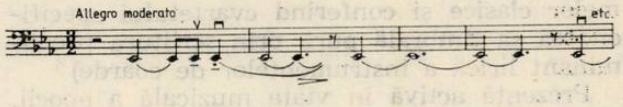
Ex. 3 (a)



Ex. 3 (b)

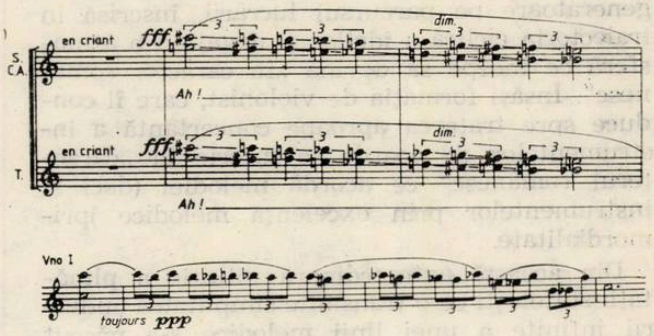
este motivul acut care apare la viori (în dezvoltare), un murmur înnăbușit în mișcare cromatică descendentă, care va deveni strigătul de groază al corului din *Vox Maris(* v. ex. V)

Revenind la ondularea elementelor, alternarea flux-reflux, să ne oprim asupra agogicii, care pornește într-o mișcare moderată, avîntîndu-se *(animez)* pe scurte intervale de



Ex. 4

timp (avînt procurat de desfășurarea logică a discursului muzical), la care un *retenez* vine să readucă imediat mersul *au mouvement initial.*



Ex. 5

Aceeași pendulare în planul intensității sonore, cu mare precizie notate de Enescu în partitură, diferențiind fiecare voce în cadrul cvartetului și dîndu-i configurație concertantă și prin aceasta (nu numai prin linia melodică încredințată), pune gradat creșteri și descreșteri, de la *ppp* la *fff*, trecînd prin *pp, mp, mf, ff, sff* etc.

Scriitura instrumentală este deosebit de precis notată și foarte eficientă atît în tratarea de ansamblu cît și în cea individuală, vădind din plin abilitatea compozitorului în mînuirea instrumentelor de coarde. Prin toate elementele constitutive semnalate mai sus și raportate la creația enesciană și la cea de cvartet de coarde europeană, *Partea de cvartet de coarde în Do* se confirmă ca un moment de cristalizare a cvartetului contemporan și de impunere a spiritului românesc în acest gen de creație camerală. Pe de altă parte această lucrare se poate repera ca punct de incidență și de recunoaștere al preocupărilor componistice enesciene, cu caracter permanent și evolutiv.

În expunerea de față am insistat în mod deosebit pe alternările flux-reflux — care sînt percepute ca mișcare ondulatorie în starea sufletească a auditorului, transmițîndu-i „ceea ce cînta în inima" compozitorului — încercînd prin aceasta să explicăm ceea ce este specific enescian și mai ales prin ce acesta este „în caracter popular românesc", chiar dacă principiul variației continue apare și la Schönberg, chiar dacă melodia infinită apare

și în cvartetele de Max Reger, chiar dacă formația componistică enesciană poate fi apropiată de curentul impresionist (influența franceză — Ravel).

Această continuă unduire a muzicii enesciene corespunde mlădierii sufletului românesc, definit de Lucian Blaga în „spațiul mioritic" acel „spațiu și timp ondulat". Forma aceasta ondulatorie se manifestă în melismele cîntului popular — ca mișcare sonoră cu adînci implicații spirituale — ; apare în desenele ornamentale ale ceramicii populare, chiar și într-o formă mai complexă și foarte interesantă a șerpuirii liniei în cerc sau spirală — ca simbol grafic al aceleiași mlădieri interioare — ; apare în mișcarea descrisă de șirurile de dansatori în trecerea lor calmă sau zbaterea ritmică. Specificul românesc al „infinitului ondulat" formulat de Lucian Blaga a fost intuit și aplicat de Enescu cu mult înainte de muzica sa, care „se suprapune perfect coordonatelor de «infinit ondulat»" [7].

În ceea ce privește caracterul impresionist al muzicii enesciene, acesta se poate considera la fel de impresionist în muzică pe cît a fost considerat de impresionist Nicolae Grigorescu în pictură : „Deși trăind în contact cu toți acești artiști francezi (este vorba de Corot și Monet), totuși factura lui nu e împrumutată, avînd o notă a sa particulară" [8].

La fel Enescu, trăind la Paris și formîndu-se la școala franceză a sfîrșitului de secol 19 și început de secol 20 — cînd Debussy și Ravel desăvîrșeau spiritul francez în muzică — nu se poate identifica cu acesta, ci este el însuși, cu nota sa personală de trăire, simțire și gîndire românească.

Muzica sa impresionează, dar nu în sens descriptiv, pictural, ci mai curînd sugerînd o stare (urmărind o mișcare într-o anumită stare), o tensionare interioară cu acumulări și descărcări lente, stăpînite, în care stridențele se estompează, asemeni culorilor picturilor lui Grigorescu, aparținînd „perioadei albe", lăsînd să răzbată spre inimi „o lumină caldă".

Este acea muzică pe care Enescu a dorit-o să se reverse din inimă către alte inimi, iar partea acestui cvartet de coarde în Do este o picătură din această revărsare, o picătură care reprezintă întregul, reflectîndu-i frumusețea.

Ca în toate creațiile sale și în această lucrare Enescu „nu a făcut altceva decît să traducă ceea ce auzea cîntîndu-i în inimă" [9]. Dar cît de frumos a cîntat inima sa ca această muzică să ne bucure astăzi și să bucure și generațiile care vor urma cu efluviile sale de generozitate ! Căci așa cum însuși a spus-o : „Ideea frumoasă dăinuiește prin veacuri și nu-mbătrînește niciodată".

NOTE

[1]) Horia, G. — *De vorbă cu maestrul Enescu ...*, în *Rampa nouă ilustrată*, București, I (1916), nr. 224, 25 aprilie.

2) Mihăilescu, Gaby — *George Enescu despre pămîntul căruia aparține și extraordinarul proces al creației sale*, în *Duminica* București, I, (1942), nr. 3, 27 septembrie.

[3]) I.(on) M.(assoff) — *George Enescu vorbește „Rampei"...*, în *Rampa*, București, VIII (1925), nr. 2417, 15 noiembrie.

[4]) Considerații din volumul *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* de Wilhelm Georg Berger, Editura muzicală, București, 1979.

[5]) Este adevărat că aceasta se petrece „în tăcere", conform unuia din crezurile sale : „Să fim noi înșine... Și mai ales, să ne facem meseria în tăcere". (B. Gavoty — *Jehudi Menuhin — George Enescu*, Génève, 1955).

[6]) Wilhelm Georg Berger — *Muzica simfonică — modernă și contemporană*. 1930—1950, vol. IV, Editura muzicală, București, 1976, p. 79.

[7]) Cornel Țăranu — *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru lieratură, București, 1969, p. 35.

[8]) Al. Tzigara-Samurcaș — Din *Grigorescu* „Convorbiri literare", august 1907. Reprodus din *Mărturii despre N. Grigorescu*, antologie critică îngrijită de Ionel Jianu și V. Beneș, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957.

[9] B. Gavoty — *Entretiens avec Georges Enesco.*

STUDII

SIMETRIA ÎN CREAȚIA LUI WEBERN

Cornel ȚĂRANU

Noțiunea de simetrie este definită și teoretizată încă din antichitate, unde ea avea o mare răspîndire în arhitectura greacă, sau mai tîrziu în cea gotică.

Anumite proporții geometrice, derivînd din geometria pitagoreică, erau transmise pe cale orală, în cadrul unei confrerii secrete, de un caracter inițiatic, închis.

Matyla Ghyka vorbește în „Philosophie et musique du nombre" (Paris, 1956, p. 48—49), despre anumite principii de simetrie ce apar în „fraza-cheie" a lui Vitruviu : „Simetria *(symmetria)* constă în acordul de măsură între diversele elemente ale operei (oeuvre) și între aceste elemente separate și ansamblu. Ca în corpul uman (...), ea decurge din proporția pe care grecii o numesc *'analogia'* — consonanță între parte și întreg (...). Această simetrie e reglată de către *modùl*, etalonul comun de măsură (pentru opera în discuție), pe care grecii o numesc *'posotes'* ('numărul'). Atunci cînd fiecare parte importantă a edificiului este în plus și convenabil proporționată între înălțime și lățime, între lărgime și profunzime, și cînd toate aceste componente își au locul în simetria totală, obținem *„euritmia"*.

Așadar, *sensul* cuvîntului „simetrie" era, la greci, ceva foarte diferit de noțiunea de azi : nu era deci vorba de o repetiție de elemente identice de o parte și de alta a unei axe, ci de o „co-modulație" reglată printr-o proporție între ansamblu și întreg.

Noțiunea de proporție există apoi și în Renaștere (vezi Leonardo, Michelangelo, ambii și arhitecți).

Repetarea unei formule fundamentale, după anumite reguli, dă naștere la diverse tipuri de simetrie.

Prima incursiune muzicală a Proporției este aplicată, se știe, de Pitagora, unei coarde de vibrație, de unde rezultă binecunoscutele

$\frac{3}{2} = \frac{9}{6}$ cvinta mi — si

$\frac{9}{8} =$ ton la — si

$\frac{4}{3} = \frac{8}{6}$ cvarta mi — la

$2 = \frac{12}{6}$ octava mi — mi

Aceste proporții, identice cu „Proporția Universală", studiate pe acordajul unei lire mi—mi, sînt identice cu următoarele raporturi geometrice :

6 — reprezintă numărul fețelor unui cub
8 — reprezintă numărul vîrfurilor cubului
12 — reprezintă numărul laturilor cubului
9 — este careul primului „număr masculin"

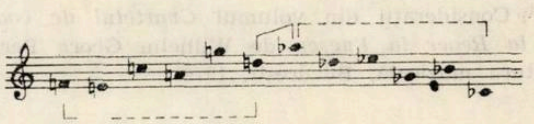
de unde rezultă concluzia tulburătoare că proporțiile intervalice (lungime-frecvență) sînt similare cu proporțiile *spațiale* ale geometriei.

Toată această introducere poate părea „alăturea cu drumul" pe care ni-l propunem în titlu, dar o analiză, fie și sumară, a construcției interioare pe care ne-o oferă creația weberniană, va veni să confirme cu putere legătura interioară între gîndirea pitagoreică și construcția sonoră a maestrului german.

Cunoaștem că, în cadrul „noii școli vieneze", inițiată (cuvînt ce are aici un dublu sens) de Schönberg, Webern va fi acela care va împinge pînă la o extremă limită organizarea „microcelulară" a seriei de 12 sunete.

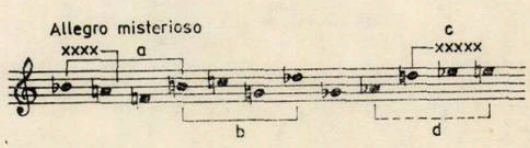
Deja în „Suita lirică" de Berg, autorul folosește o serie înglobînd toate intervalele. La o privire mai atentă, observăm o simetrie ascunsă între ultimele cinci sunete, care nu sînt altceva decît *inversarea* primelor cinci în jurul pivotului non-ranversabil, reprezentat de cvinta micșorată :

Ex. 1 A. Berg : „Suita lirică"



Seria se organizează mereu, e „elastică", prin reașezarea unor sunete, folosirea unor tronsoane-celule, etc. Uneori, ea conține simetrii paralele, avînd figuri izomorfe și figuri non-izomorfe. Pierre Boulez analizează acest tip de serie ,existent în „Allegro misterioso" din aceeași „Suită lirică de Berg [1].

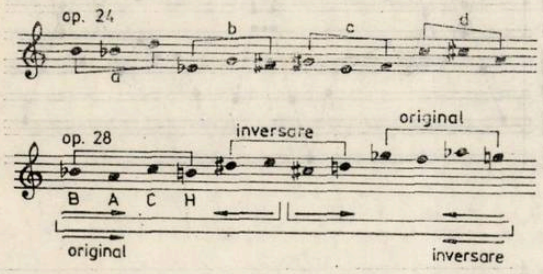
Ex. 2 idem



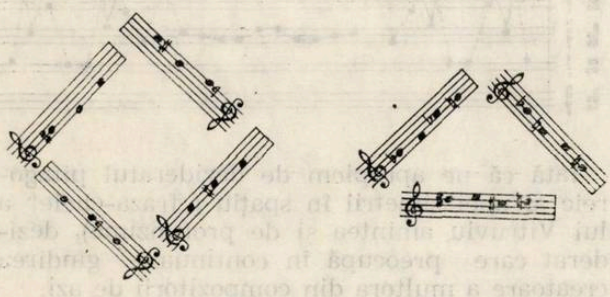
Structurile simetrice se pot organiza și mai strict, astfel încît ele să dea un număr diferit de figuri izomorfe. Astfel, seriile lui Webern conțin asemenea figuri, ce pot exista în număr de două, trei, sau chiar patru, relațiile dintre ele ajungînd la o complexitate „microcelulară" neatinsă pînă la el.

Tot Boulez „pune în pagină" celebrele serii ale op. 24 și 28 de Webern, care arată astfel pe „orizontală" :

Ex. 3

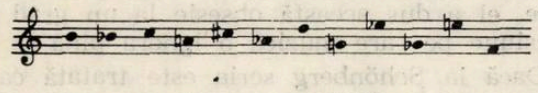


și astfel „în spațiu" :



Astfel, seria parcurge drumul de la seria total asimetrică (cum ar fi celebra „serie-pîlnie" folosită de Schönberg, dar chiar și de un Luigi Nono, în „Canto Sospeso")

Ex. 5



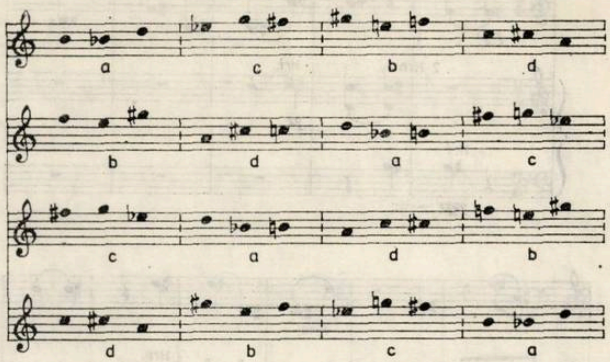
pînă la simetriile parțiale și totale.

Atunci cînd numărul figurilor izomorfe este maxim (adică se ajunge la patru figuri), în transpozițiile seriei vor reapare tot patru situații în care se revine la aceleași sunete.

Ex. 6 (Boulez, op. cit., p. 86)

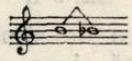
Tot Boulez vorbește de „serii privilegiate", care prin permutări circulare vor da naștere formei de „tropi", continuare mai degrabă a gîndirii seriale „elastice" a lui Berg, decît a „geometriei severe" a unui Webern.

Este pasionant să urmărim, în creația webernianã, „ascetizarea continuă" a seriei, de la aspectul ei ascuns, subiacent, dar admirabil demonstrat în studiul lui Tiberiu Olah (apărut în revistele „Melos" și „Muzica"), pînă la structuralizarea severă „în găoace" geometrice, a căror simetrie este foarte importantă și pentru construcția formei.



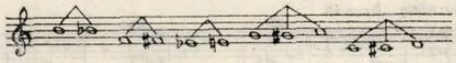
Ex. 6

Iată o serie „de tinerețe" (op. 17, nr. 1), unde în ciuda asimetriei, se simte, prin repetarea fi-



gurii izomorfe tendința viitoare, vizibilă în op. 20 și op. 21 :

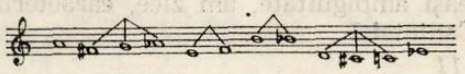
Ex. 7 op. 17, nr. 1



Cum spuneam, simetria microcelulară se răsfrînge firesc și asupra formei muzicale, care, pe mai multe planuri, poate aduce elemente de simetrie.

În Simfonia op. 21, ele sînt vizibile la nivelul unor structuri cum ar fi :

Ex. 8 Seria op. 21

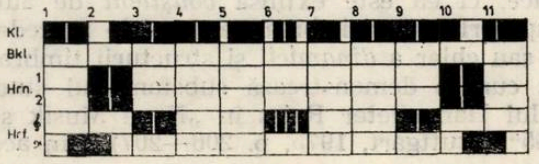


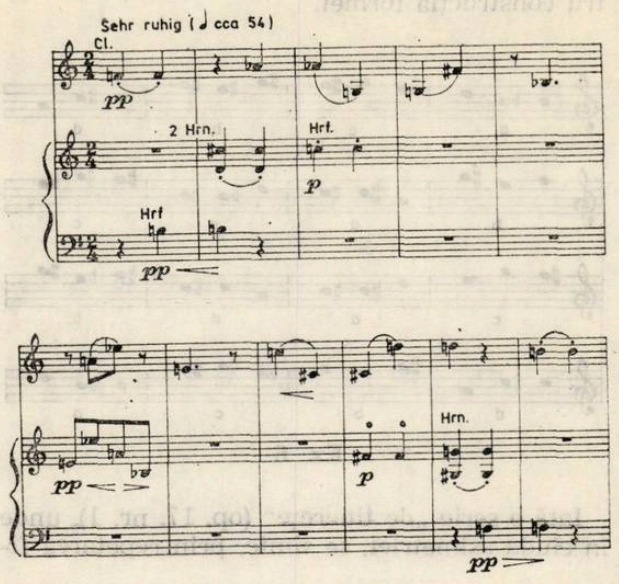
unde avem o simetrie perfect tăiată de o axă pe verticală, amintind că același principiu a fost aplicat apoi de Messiaen noțiunii de „ritm non-retrogradabil" :

Ex. 9a Tema (vezi p. 10)

văzută de H. Vogt („Neue Musik seit 1945"), astfel :

Ex. 9b

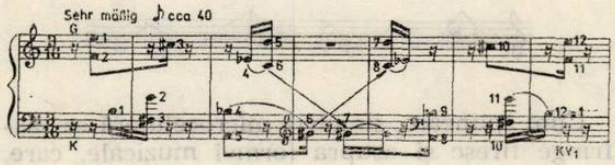




Ex. 9 a

Evident, noțiunea de simetrie pe axă verticală poate fi dusă și ea mai departe, astfel încît anumite tronsoane ale seriei să-și răspundă „la distanță", cum se întîmplă în Variațiunile op. 27 :

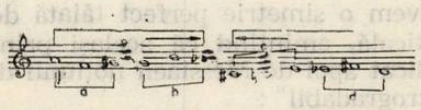
Ex. 10



În Cvartetul de coarde op. 28, deja „spațializat" de Boulez, avem o structură interioară ce se poate divide atît în două figuri ce se pot citi prin inversare, cît și prin trei celule conținînd celula B—A—C—H !

Aceeași ambiguitate, am zice, caracterizează seria Cantatei I

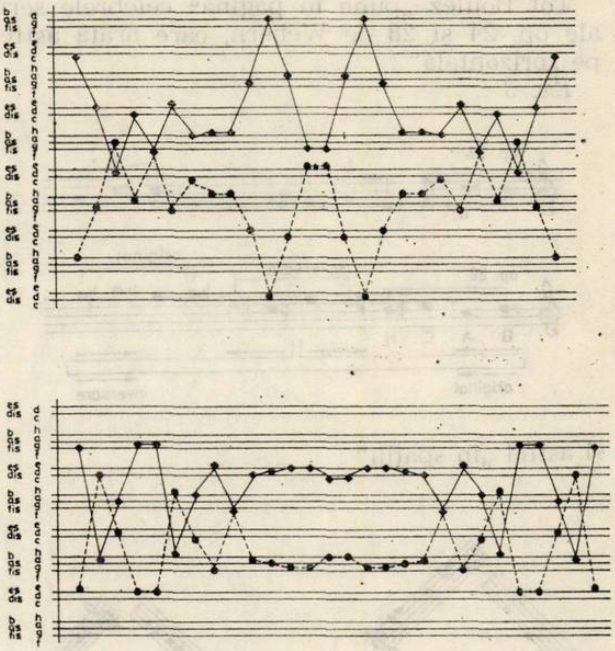
Ex. 11



și a Variațiunilor pentru orchestă, un *summun* al gîndirii orchestrale weberniene.

Cercetări mai recente arată că noțiunea de simetrie weberniană atinge nu numai parametrul micro-celular sau al structurii morfologice, ci ea este extinsă *conștient* de autor asupra ritmicii (vizibil în exemplele precedente) sau chiar a *dinamicii* și structurii timbrale, așa cum o demonstrează substanțialul studiu al lui Hans Peter Raiss în „Neue Musik seit 1945" (Stuttgart, 1975, p. 206—207). Din acest studiu (aplicat doar părții a II-a a Simfoniei op. 21) rezultă încă un element important. Simetria e obținută nu numai pe plan orizontal, ci și pe plan *vertical*, cum se vede clar și din exemplele următoare :

Ex. 12



Iată că ne apropiem de deziderатul pitagoreic al unei simetrii în spațiu („fraza-cheie" a lui Vitruviu amintea și de profunzime), deziderat care preocupă în continuare gîndirea creatoare a multora din compozitorii de azi.

Boulez observă cu acuitate [2] că Webern a regîndit însăși noțiunea de muzică polifonică, încercînd să reducă, în măsura posibilului, articularea discursului muzical, făcînd apel doar la funcțiunile seriale.

În alt capitol (Incipit) remarcă : „Webern era un obsedat al purității formale pînă la tăcere, el a dus această obsesie la un grad de tensiune pe care muzica o ignora pînă la el.

Dacă la Schönberg seria este tratată ca o 'ultratemă', la Webern ea este în primul rînd o funcțiune de intervale, funcțiune 'ierarhică' — independentă de orice funcțiune orizontală sau verticală. Se știe că școala vieneză a operat exclusiv cu înălțimi în universul cromatic temperat.

La Webern însă, dispare caracterul post-romantic. Dispare de asemenea și caracterul neoclasic, vizibil în atîtea pagini schönbergiene, cum ar fi opera „Moise și Aron". De altfel, exegetul autorizat care este Willy Reich își intitulează semnificativ cartea : „Arnold Schönberg — Der Konservative Revolutionäre".

Este cunoscută celebra paralelă făcută de către Alban Berg între creația bachiană și cea schönbergiană, descoperind unele similitudini. Această paralelă este foarte spectaculos așezată în pagină în felul următor :

Riemann über Bach

A. Berg über Schönberg

După opinia lui Pierre Boulez, această paralelă este prea puțin convingătoare. El consideră că adevărata paralelă se poate efectua numai între Bach și Webern, a cărui creație oferă mult mai multe argumente, în special în domeniul rigorii formale și a construcției polifonice severe, decît muzica lui Schönberg.

Astfel, partea a II-a a Simfoniei op. 21 de Webern, analizată în paginile precedente, oferă numeroase exemple de scriitură polifonică severă, cum ar fi tehnica de canon în oglindă folosită în fiecare variațiune a finalului, precum și organizarea pauzelor din codă, unde măsura 94 reprezintă o axă de simetrie de tăcere a acestei structuri muzicale.

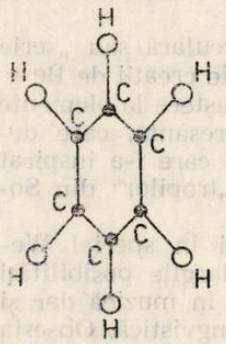
Noua dimensiune a polifoniei weberniene ar fi o dimensiune „în diagonală" a spațiului sonor.

Observații interesante se pot face și despre instrumentația weberniană. După lucrările de tinerețe, de o instrumentație luxuriantă și deseori densă, cum se întîmplă în piesele pentru orchestră op. 6, instrumentația de maturitate apelează la culori pure, de un mare rafinament, dar mult mai austere, la intervale „disjuncte" care duc la izolarea sunetului, înconjurat deseori de pauze a căror durată este subtil gradată. Așadar, instrumentația weberniană de maturitate este o instrumentație nehedonistă, cu o funcție pur structurală.

Analizînd seria op. 24 de Webern (vezi ex. 4), putem constata că un fenomen organic de bază se reproduce de mai multe ori. Avînd de patru ori trei sunete, acest nucleu creează o relație între cele trei sunete, care rămîne identică în cele patru celule, ordonînd astfel relațiile contrapunctice și armonice, ca și funcțiunile structurale. În această muzică, toate relațiile sînt controlate.

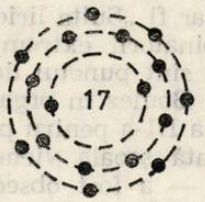
Un aspect interesant al creației weberniene îl reprezintă cantatele. Deși organizate foarte sever, acestea sînt mai puțin „didactice", nemaifăcînd apel, ca în trio, la forme ale clasicismului, cum sînt sonata, rondoul, etc. Cantatele reprezintă o muzică organizată pe text, acesta avînd în primul rînd o valoare de structurare a discursului muzical. Făcînd o paranteză, trebuie să observăm împreună cu unii comentatori ai creației weberniene, că valoarea literară intrinsecă a acestor texte, scrise de soția compozitorului, Hildegard Jone, este inferioară unor texte de mare valoare, folosite în creațiile sale de tinerețe.

În cantate, seria are funcțiuni simetrice, dar la un stadiu mult mai puțin „naiv" ca în lucrările precedente. Vorbind despre opusul 24 webernian, Roman Vlad folosește expresia de „infrastructură serială", arătînd că ea reprezintă nucleul generator al structurii de bază a lucrării. Acest tip de serie, precum și seria folosită în Simfonia op. 21, au multe elemente comune cu structura moleculară a atomului, sau cu anumite structuri ale unor compuși chimici. Parcurgînd lucrările lui Matyla Ghyka privind structura numărului, găsim cîteva exemple semnificative din domeniul chimiei, care reprezintă niște similitudini grafice frapante cu grafica pe care ne-o dă repartizarea în spațiu a unei serii de Webern :



C_6H_6

BENZOL



Atom de CLOR

Un compozitor de talia lui Stravinski, care se ținuse la o apreciabilă distanță de fenomenul muzical serial, se reconvertește în ultimii ani ai vieții ca un admirator total al lui Webern, pe care-l caracterizează ca pe un mare tăietor și șlefuitor de diamante. Un alt comentator, englezul Iain Hamilton, observă că în problema simetriei weberniene se poate critica punctul de vedere în care elementul vizual are tendința de a depăși sau de a surpasa elementul „aural", ceea ce este aplicabil doar imitatorilor lui Webern. Modul în care Webern face uz de tehnicile de retrogradare a seriei este atît de simplu și direct, încît se naște imediat o simetrie „aurală". Aceasta este esența simetriilor mai mici care dă în unitate toate amănuntele pe care o formă trebuie s-o aibă. O asemenea tehnică o regăsim și în Variațiunile pentru pian op. 27, în care se vede clar maniera în care sînt utilizate canoanele care strălucesc, dînd naștere unei linii de o cristalină frumusețe în întregul lor. El își limitează intervențiile sonore deseori la două sunete, ajungînd rareori pînă la grupuri de 4 sunete. Dar elementul liniar este atît de nou, încît această manieră de a utiliza grupuri foarte reduse de sunete dobîndește o naturalețe deosebită.

Boulez, după examinarea unor importante opusuri weberniene, cataloghează patru tipuri de structură serială, pe care le denumește „familii" :

— familii de serii libere de orice organizare, asimetrice ;

— familii de serii avînd anumite elemente de simetrie ;

— familii de serii simetrice micro-organizate ;

— familii de serii cu permutări care dau naştere la „tropi".

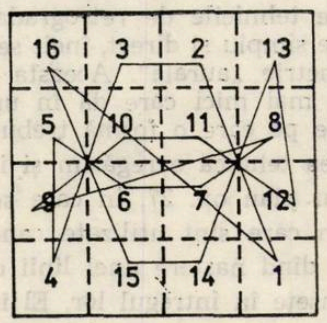
Tot Boulez mai analizează tipurile de serii restrînse şi serii defective, acestea din urmă putînd avea şi o coloratură modală, aşa cum chiar în creaţia mai recentă a lui Boulez se poate observa.

Noţiunea de permutare circulară sau „serie multiformă", existentă în unele creaţii de Berg cum ar fi „Suita lirică", dă naştere la elemente combinatorii extrem de interesante, care desigur sînt punctul de plecare care l-a inspirat şi pe Boulez în organizarea „tropilor" din Sonata a III-a pentru pian.

Toată şcoala vieneză — şi în special Webern — a fost obsedată de largile posibilităţi pe care le oferă permutările, în muzică dar şi în matematică sau chiar în lingvistică. Obsesia careului magic al lui Dürer, un careu de cifre a căror rezultantă verticală sau diagonală era mereu aceeaşi, se face desigur simţită şi în multe pagini weberniene :

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Acest careu al lui Dürer (din „Melancolia") dă naştere la următoarele „linii magice" :

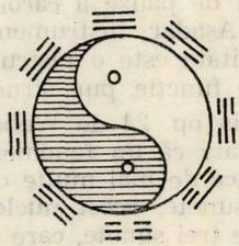


O tehnică de permutări asemănătoare, mult apreciată deja de Schönberg (de altfel toţi compozitorii noii şcoli vieneze erau mari amatori de anagrame, pentagrame, etc.), o găsim în următorul careu în limba latină, unde pe verticală şi pe orizontală precum şi de jos în sus obţinem aceleaşi cuvinte, ale razei următoare : „SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS" :

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Din acest careu rezultă o circulaţie de linii permutatorii foarte asemănătoare cu cele ale careului magic al lui Dürer şi cu multe din permutările intracelulare ale seriilor weberniene.

Fără asemenea interferenţe ar fi greu să înţelegem mecanismele de funcţionare ale microorganizării celulare şi a simetriei weberniene.



YANG şi YIN

MIHAIL ANDRICU ȘI APOTEOZA COLINDULUI

Theodor GRIGORIU

M-am întrebat adesea dacă muzica lui Mihail Andricu a fost înțeleasă cu adevărat de către marele public și chiar de muzicieni. La prima impresie, ea pare simplă, comunicativă și ușor de urmărit, o pînză sonoră frumos colorată, fără mari tensiuni psihologice, ostentații și momente abisale. Calitatea acestei muzici fiind evidentă, numele lui Mihail Andricu s-a înscris în pleiada de creatori români, care, între cele două războaie, s-au străduit să făurească o școală muzicală românească. Am mai spus-o dar merită a fi amintit că nu le cerea nimeni asta, o făceau dintr-o pornire sinceră și am convingerea că nu se gîndeau că un limbaj muzical românesc, coerent stilistic, le-ar asigura și originalitatea, factor determinant la care aspiră orice generație ce intră în viața artistică. Climatul cultural al țării după înfăptuirea Marii Uniri de la 1918, un ceas al istoriei sau un *Zeitgeist* (spirit al timpului) au influențat fără îndoială pana acestei pleiade, dar fermitatea consensului venea dintr-o pornire lăuntrică de mare noblețe.

În mod firesc, fiecare muzician va porni pe un drum personal, propriu temperamentului și capacității sale, a concepției despre ideea de *muzică românească*. Ca din mănunchiul unei petarde, s-au desfăcut traiecte cu forme și culori diferite, fiecare cu destinul lor, imposibil de prevăzut ; unii au obosit mai repede, alții au mers mai departe.

Primele lucrări ale lui Mihail Andricu, dedicate mai ales pianului, — *Quatre noveletes op. 4, Suite lyrique pour le piano op. 7, Sonatina op. 12* etc. — dovedesc o mare claritate a scriiturii și un rafinament deosebit. Stilul este elegant, mai degrabă deschis spre fermentul sintezelor decît spre o rigoare îngrădind libertatea. Ceea ce frapează e limpezimea sentimentului, o luminozitate aparte, pe care o conține numai colindul românesc. A fost înțeleasă oare atunci, cu justețe, muzicalitatea profundă a compozitorului ? Nu cred, fiindcă inefabilul unei atari muzici se deslușește pe spații de timp mai mari și din contemplarea unui arc mai amplu al operei. O scurtă incursiune în viitor ne arată că eforturile generațiilor care au urmat, diversitatea drumurilor și a soluțiilor repetă și amplifică destinul înaintașilor, dar deschide și puterea de a înțelege mecanismele fine ale spiritului creator care i-a animat ; constatarea nu e nouă : din experiența drumului tău, înțelegi pașii celor care te-au precedat. Muzicologia românească, în activitatea ei critică de cernere și discernere a valorilor, mai are de întîmpinat încă multe dificultăți, nu numai în înțelegerea dar și în formularea unor idei despre arta compozitorilor români din secolul al XX-lea ; oricît de ascuțite ar fi gîndurile și aprecierile, se maturizează și ele odată cu vîrstele.

Cele cîteva cuvinte notate mai jos încearcă a descifra, plecînd de la unele experiențe proprii, în ce constă aportul creator și originalitatea lui Mihail Andricu ; ele nu trebuie înțelese ca lucru de muzicolog, ci de compozitor.

Am fost în relații de oarecare amiciție cu Mihail Andricu în ultimele două decenii ale vieții sale ; ne-a apropiat dragostea pentru muzica franceză și faptul că ascultam și comentam discuri din bogata sa discotecă. Am parcurs atunci splendide pagini mai rar cîntate de Fauré sau Roussel, alături de altele cunoscute de Debussy, Ravel ș.a. Ne interesa însă Fauré, destinul nedrept al unuia dintre cei mai mari muzicieni care au existat. Ne întrebam mereu : cum era posibil ca francezii și în general lumea civilizată să rămînă încă destul de inertă în fața unor asemenea splendori ? Gîndul aluneca apoi, invariabil, spre destinul lui Enescu, care a fost parcă și el atins de aceeași aripă nefastă ca și maestrul său, pentru a ajunge la două concluzii destul de amare și anume : oare noi muzicienii am ajuns să gustăm frumuseți rezervate doar nouă ? marele public nu va ajunge niciodată să se bucure de luminile sonore splendide imaginate și create pentru el ?

Periplul arătat, desigur evocat schematic, se repeta la fiecare întîlnire a noastră, ne era suficient pentru a umple în mod interesant douătrei ore. Împlineam parcă un ritual, amintind ceva din întîlnirile *Crailor* lui Mateiu Caragiale, cînd ideile sînt atît de dense, încît pot fi reformulate la infinit, renăscînd fascinant din ele însele.

Omul candid din fața mea, cu lacrimi în ochi după o pagină de muzică mare, putea fi însă și de o asprime tăioasă, să lanseze sentințe definitive, să ia alura unui mizantrop, sau a unui excentric exasperant. Eram prea îmbibat de muzica lui ca să-l iau în serios și, de multe ori, ca să trecem la ceva mai agreabil, îl întrebam ce a mai scris ; se așeza atunci la pian și își cînta o lucrare recentă. Aceeași limpezime și echilibru dintotdeauna — fie că era o piesă pentru pian, formație de cameră sau orchestră — calitățile primordiale ale compozitorului, încă și încă o dată etalate, dar mereu altfel. Aceeași prezență a colindului, închis în motive mici, desfășurat pe suprafețe largi, armonizat, polifonizat, trecut prin complicate procese formale și tehnice, pentru a rămîne pînă la urmă neatins în puritatea lui. Realizam că viziunea asta trebuie să asculte de o virtute deosebită, dar pentru a o aprecia la justa valoare trebuia să știi care e puterea colindului și cum compune autorul aspecte ce nu se dezvăluie ușor.

Despre colind s-au scris multe tomuri, a fost cules, cercetat, studiat și notat cu multă pasiune de marii noștri folcloriști, zeloși pe măsura tezaurelor de artă muzicală anonimă românească. Colindul e purtat de noi toți în camerele tainice ale copilăriei, ni-l apropiem imediat, chiar dacă e dintr-o regiune mai îndepărtată, îl cunoaștem bine chiar dacă îl mai și ignorăm. De fapt e un cîntec al eternei copilării și tinereți, pe care nu-l înțelegi deplin decît în amurgul vieții. Copiii și tinerii vin cu urări de viață lungă, cînd de fapt vîrstei lor nu-i pasă de timp, iar viitorul lor e încă de necuprins ; pe această canavă, de o gratuitate îngenuă, se brodează nesfîrșite povești, unele de neînțeles pentru noi, melodiile sînt purtate de vocabule, silabe, cuvinte ș.a.m.d., personajele evocate sînt reale sau produse ale imaginației. O imaginație ce nu obosește niciodată, pentru că e purtată de nețărmuritele posibilități ale tinereții.

Dacă textele au origini destul de misterioase ,melodiile sînt adevărate matrice ale unei arte milenare ; luminozitatea remarcată mai înainte e în același timp inefabilă și decisă, te lasă să zburzi în libertate, dar te și constrînge să-i respecți pulsul. Cînd sînt angulare, par a reprezenta vocea în schimbare a băieților, cînd sînt unduioase, par intonate de fecioare, dar rolurile se pot schimba și atunci orice sistematizare devine inutilă.

Dincolo de expresia lui, ce mi se pare aproape imposibil de definit, rămîne puterea-i uriașă de a pătrunde în afect și a rămîne gravat acolo. Oricît de mari ar fi disponibilitățile de sensibilitate ale tinerilor, colindul, împodobit cu imagini mirifice, rămîne suveran în lumea memoriei, la o intensitate ce nu se va mai repeta în prima parte a vieții.

A clădi o muzică, plecînd de la o memorie afectivă juvenilă, poate fi un act deliberat ? Al unui compozitor matur, impregnat de cultură și cu ascuțit spirit critic ? Se poate răspunde că în artă, ca și în viață, totul este posibil, că și Sabin Drăgoi e obsedat de colind și se întoarce conștient mereu la el, că în general muzica noastră corală clasică pleacă în mod intuitiv tot de la colind, atingînd în simplitate o mare frumusețe.

Și totuși, în cazul lui Mihail Andricu, ceva se opune adoptării ideii de act deliberat. Nu numai rafinamentul și întinsa lui cultură, generînd, cum spuneam, ascuțit spirit critic, dar și profilul său temperamental, caracterul, gusturile-i muzicale ne-ar putea conduce și către altceva. Întreaga sa viață a fost poate ca un iceberg, ascunzînd o parte invizibilă, secretă, despre care va vorbi puțin, cu aerul că nici nu există. Cred că nimeni nu l-a auzit pe compozitor destăinuindu-se în acest sens.

Adevăratul Mihail Andricu se află în muzica pe care a scris-o ; fără deliberare și fără un gînd preconceput, poate cu o neputință de a scrie altfel, ceea ce mi se pare onorabil, iar faptul nu-l coboară ci, dimpotrivă, îl ridică, fiindcă numai atunci creatorul e stăpînit de creație, cînd n-o stăpînește integral. Sau altfel spus, cele mai frumoase și durabile opere de artă se nasc cînd doresc ele, depășind gîndul nostru lucid, care organizează șantierul, dar nu poate proiecta și dăinuirea edificiului.

Coerența muzicalității deosebite a compozitorului se dovedește de altfel și cînd trece de la muzica de pian, de cameră în genere, la piesele orchestrale, în care instrumentația este concepută întotdeauna fără excese, culorile sînt distribuite judicios, conduse cu eficiență, dar și cu multă discreție. În muzica românească nu văd alt compozitor la care o atare trecere să se producă atît de lin și firesc, iar în muzica universală poate doar Haydn mai realizează ceva similar și nu cred că forțez lucrurile, găsind similitudini ale stilului neevolutiv-evolutiv precum și de alt ordin, între Andricu și marele clasic.

Din păcate nu cunoaștem multe din lucrările sale mai vechi dedicate scenei, *Cenușăreasa* (1929) sau baletul *Taina* (1933), dirijat de Ionel Perlea la Opera Română, și nu mai văd astăzi nici un șef de orchestră atît de curios încît să se aplece asupra lor, pentru a le readuce la viață ; imaginea despre concepția compozitorului rămîne astfel incompletă.

N-am lămurit însă pînă acum miezul problemei ,așa cum mi se elucidează, ca ipoteză, în prezent. Lumea colindului rămîne intangibilă, cum arătam, și se încrustează în afectul fiecăruia dintre noi, rămînînd pură și inalterabilă. A reveni mereu la ea, din nevoia imperioasă de a găsi o lumină inițială e un demers posibil, dar atunci, în acest miez liric trebuie să inventezi și o epică, să-l analizezi cu tenacitate în cele mai ascunse unghere, să-l parcurgi în toate sensurile. Și colindul, simplul și candidul colind, poate deveni un labirint în care cineva, ca de pildă Mihail Andricu, are dorința (ciudată ?, insolită ?) să intre pentru ... a se rătăci, a evita contingențele, care odată — ne amintim cu strîngere de inimă — l-au rănit inutil, fiindcă, s-a văzut, în fața lor a apărut dezarmat. A fost el vreodată mai puțin același artist român, devotat total încă din tinerețe culturii țării sale ? Nu cred și dovada sînt lucrările sale.

Explorată, lumea colindului, dar și a doinei, a jocului sau a baladei ș.a.m.d. se poate amplifica pînă la a deveni o lume a unei realități artistice, la fel de complexă (dacă nu mai) decît lumea reală ; orice aventură creatoare probează o atare afirmație.

Colindul, veșnic tînărul și iubitul nostru colind, a rămas să cînte și să încînte existența noastră, explorarea lui de către un compozitor român face încă o dată din el nucleu fierbinte și piatră prețioasă.

Anii au trecut, muzicianul s-a topit de mult în marea tăcere, dar văd colindul, colindul lui, ridicîndu-se în lumina unei apoteoze.

CORURI DE DUMITRU CAPOIANU

Doru POPOVICI

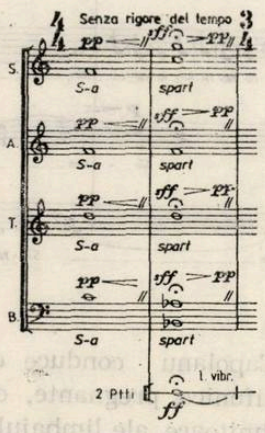
Editura Muzicală ne-a pus la dispoziție o culegere de coruri „a cappella" de Dumitru Capoianu ; în acest fel se pune în lumină activitatea componistică bogată a unui reprezentativ creator din generația lui Nicolae Labiș și Nichita Stănescu.

Dumitru Capoianu nu este un compozitor prea fecund, în schimb el poate fi socotit un compozitor cu o fantezie bogată, atît sub aspectul melodico-armonic, cît și sub cel al instrumentației ; în mare vorbind, el poate fi considerat un rafinat colorist, poate cel mai atrăgător de la Theodor Rogalski încoace ! — ceea ce în nici un caz nu înseamnă că arta acestui mult dotat elev al lui Mihail Andricu ar fi lipsită de dramatism, de acerbe frămîntări sufletești, de acel fertil dialog cu timpul nostru, dialog contopit pînă la identificare cu crearea unui climat al frumosului cu înalte sensuri moralizatoare.

Corurile lui Capoianu se împart în trei categorii distincte : cîntece de masă, miniaturi și ample poeme. Tematica literară este nobilă, înălțătoare, nelipsită de acel colorit ardent al spiritualității contemporane și în această privință mai cu seamă tema dragostei de țară și a bunei învoiri între toți oamenii de pe pămînt se impun cu desăvîrșire !

Suita corală, editată în excelente condiții grafice, începe cu profundul poem *S-a spart o conductă de vise în soare,* și are la bază versurile emoționante ale regretatului poet *Valeriu Bucuroiu,* mort prematur ca și alți prieteni de generație — i-am numit pe Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan și Richard Osanitzky.

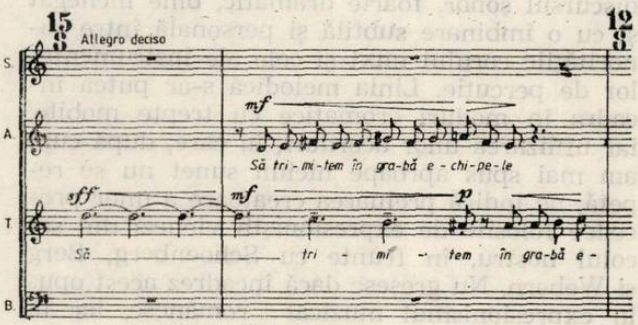
Lucrarea începe cu două *acorduri simbol* :



Faptul că în aceste două acorduri niciun sunet nu se repetă generează un „echivoc tonal", ce ne duce cu gîndurile la tehnica serialismului dodecafonic. Urmează o înlănțuire de acorduri bazată pe același principiu al nedublării unui sunet, ca totul să se liniștească pe un acord de si minor cu septima în bas. Revin „acordurile simbol" într-o nouă variantă, încheind prima secțiune a piesei.

În continuare — *Allegro deciso,* — asistăm la desfășurarea unei polifonii imitative, oscilînd între aspecte diatonice și cromatice, cu o bogată varietate ritmică, obținută prin schimbări abile și convingătoare — deci nu cu scop în sine ! — de măsuri.

Toată această suprafață polifonică tinde spre o imensă creștere, de o expresie dramatică cutremurătoare, atingînd paroxismul sonor pe un acord politonal de *Do major — mi bemol minor,* de mare efect și obținut după toate normele măiestriei.

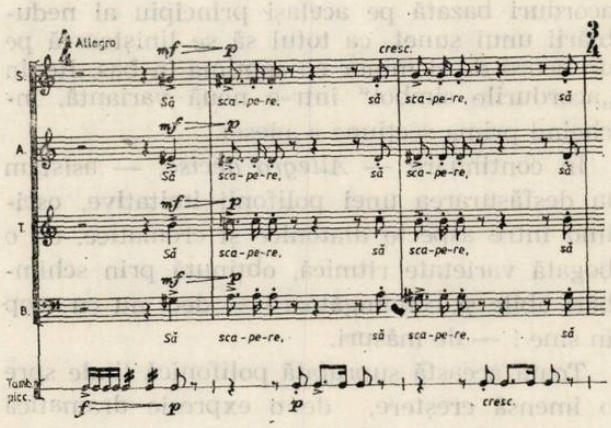


Revin, după această încleștare sonoră, „acordurile — simbol" într-o nouă variantă, legată de un cantabil interludiu polifonic, ce ne conduce în chip firesc spre o structură în care predomină scriitura corală de „staccato" :

Și aceasta tinde la rîndul ei spre o nouă culminație, ca să revină pentru ultima dată „acordurile-simbol", urmate de o liniștire a discursului sonor pe acordul de si minor cu septima în bas.

O mențiune specială pentru felul cum se tratează în această compoziție instrumentele de percuție : piatti, tamburo piccolo, tom-tom, t-blocks, timpanul și, nu în ultimul rînd, vibrafonul. Schema, în mare, a arhitecturii sonore ar fi : structura I-a (a b c, a^1, b^1, c) — desfășurare polifonică — *Do major — mi bemol*

minor, (prima culminație) — structura a 2-a : (a^2, b^2, c^2) — interludiu, suprafață tratată în „staccato", a doua culminație și, în sfîrșit, structura a 3-a : (a^3, b^3, c^3). În această schemă, *a* ar fi *acordurile-simbol*, *b*, înlănțuiri de acorduri în care nu se repetă aproape niciun sunet, iar *c* ar fi rezolvarea pe *si minor*, *La major* și din nou *si minor*.

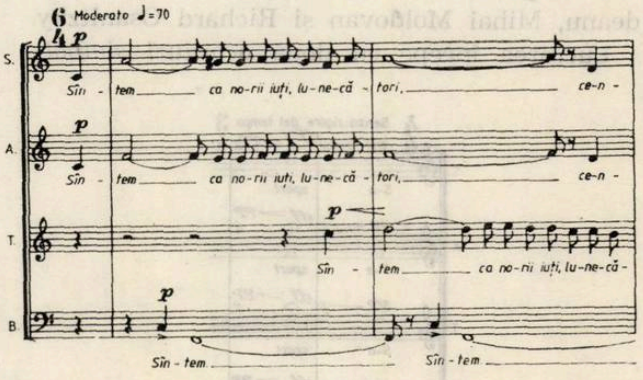


În această lucrare de ample proporții se reliefează strînsa legătură dintre textul pronunțat antirăzboinic și de o fină muzicalitate și discursul sonor, foarte dramatic, bine închegat și cu o îmbinare subtilă și personală între sonoritățile corului mixt și cele ale instrumentelor de percuție. Linia melodică s-ar putea încadra în moduri cromatice cu trepte mobile, iar utilizarea unor acorduri, în care, după cum am mai spus aproape niciun sunet nu se repetă, ne indică preluarea creatoare a unor procedee folosite de expresioniștii vienezi din secolul nostru, în frunte cu Schoenberg, Berg și Webern. Nu greșesc dacă încadrez acest opus în expresionismul muzical românesc, iar în acest sens muzica lui Dumitru Capoianu își găsește corespondentul spiritual în ultima fază creatoare a lui Mihail Jora, a lui Ludovic Feldman, precum și în compozițiile în care sînt puse în lumină procedeele „totalului cromatic" — am numit cantatele *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, *Cantata nr. 2* pe versuri de Gelu Naum de Ștefan Niculescu, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, *Simfonia brevis* de Cornel Țăranu sau ultimele *Lieduri* de Tudor Ciortea.

Distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor, compoziția *S-a spart o conductă de vise în soare* de Dumitru Capoianu este o perlă a literaturii românești „a cappella", în acelaș timp ea poate fi înscrisă cu o legitimă mîndrie și satisfacție în splendida suită de producții artistice ale creatorilor noștri, unde se cîntă din inimă curată armonia lumii.

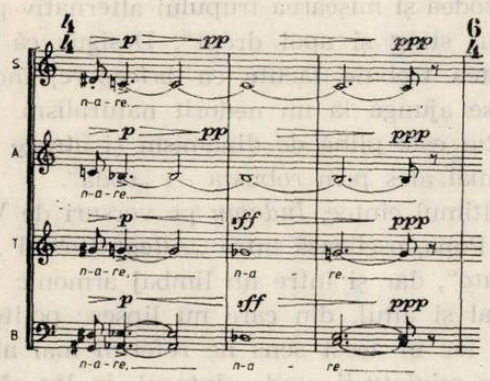
Un alt poem remarcabil este *Rugăciune* pe versuri de Eugen Jebeleanu. Și în această pagină vocală, interiorizată și scrisă cu o admirabilă cunoaștere a corului mixt, Dumitru Capoianu închină un imn păcii și prieteniei între popoare, iar în această privință, mai mult decît semnificativ ne apare sensul cuvintelor: *„Fă din oricare armată alaiuri civile"* ! La baza lucrării stă un coral expus în modul dorian care este, apoi, întrerupt de motive incisive, care pregătesc o dramatică culminație, ce coincide cu versurile : *„și oprește viforul morții și fă din căști pălării"* ... Partea a doua a poemului *Rugăciune* relevă o măiestrie polifonică, prin valorificarea unor melodii profund diatonice. Și această parte tinde spre un intens dramatism, detașîndu-se în acest context sumbru acorduri cu relații „enarmonice" și, totodată cu „false relații" — vezi pag. 20, *sol bemol* și *fa diez*, *mi bemol* și *mi becar*. Al treilea moment coincide cu o desfășurare armonică, amintind neoromantismul muzical. Dumitru Capoianu pornește de la sonorități delicate — *a bocca chiusa* — pregătește o judicioasă creștere, ca în structura *Marciale* să accentueze mesajul minunatei piese corale, despre care am mai vorbit mai sus : *„fă din oricare armată alaiuri civile"* ! Această compoziție se înscrie în noul romantism, în noua tonalitate și ne apare mult mai accesibilă decît prima piesă comentată în studiul nostru. Seninătatea cu care se încheie poemul *Rugăciune* de Dumitru Capoianu este binevenită și aduce un contrast puternic față de opusul conceput pe versurile lui Valeriu Bucuroiu.

Versurile lui Shelley — în versiune românească de Petre Solomon — intitulate *„E veșnică pe lume doar schimbarea"*, l-au inspirat pe Dumitru Capoianu, determinîndu-l să ne ofere un alt poem, de data aceasta o luminoasă meditație și în armonie cu un colorit mediteranian, latin prin excelență. Tema principală este atrăgătoare prin ritmica ei complementară.



Dumitru Capoianu conduce excelent atît sensurile polifonice pregnante, cît și pe cele armonice odihnitoare, ale limbajului sonor. Partea a doua a piesei — *più risoluto e più ani*

mato — contrastează printr-un plus de vigoare și o ritmică mai incisivă. Partea a 3-a se identifică unui concept polifonic de tip neorenascentist, care în cele din urmă cedează unui discurs armonic prin excelență, iar trecerea de la contrapunct la combinații de acorduri ne evocă madrigalul atît de aparte cultivat de Gesualdo da Venosa. Într-un anumit fel, surprizele armonice ne indică preluarea creatoare a cromatismelor generate de Gesualdo da Venosa și în egală măsură, de Cipryano da Rore, Claudio Monteverdi, Luzasco Luzaschi și Orlando di Lasso.



Revenirea temei inițiale aduce o potolire a zbuciumărilor, reliefînd semnificația splendidă a versurilor : *„oricîtă bucurie sau dureri ne-așteaptă, / fără capăt e cărarea și mîine pentru om nu-i ce-a fost ieri. E veșnică pe lume ... doar schimbarea ...“*. Într-o manieră delicată se glorifică prin îmbinarea dintre cuvînt și sunet *dialectica existenței noastre.*

Versurile lui Apostol Manta — *Marea ...* — stau la baza unui alt poem al lui Dumitru Capoianu, în care orientarea sa spre neoromantism este evidentă. Faptul, în virtutea căruia, autorul utilizează mijloace tradiționale, în chip original și expresiv, este foarte important de semnalat. Și fără să vreau mi-aduc aminte că un mare cărturar spunea : „folosim aceleași cuvinte ca și Shakespeare, dar punem altfel virgulele“ ... Dumitru Capoianu scrie o muzică tonală, încadrată într-un *La major,* care cochetează cu modul lidian, prin alterarea *re diez* ; anumite intonații populare transfigurate și o atrăgătoare utilizare a recitativelor generează o muzică minunată și în armonie cu textul abordat.

Laudă pămîntului străbun, pe versuri de Dan Deșliu, este un cîntec de mase, sugestiv, mobilizator, simplu dar nu simplist, prin care Dumitru Capoianu se arată a fi și un maestru al cîntecului conceput pe înțelesul celor mulți.

Poemul *Nici vulturii,* tot pe versurile lui Dan Deșliu, oscilează între structuri armonice de coral și altele polifonice ,amintind de acel *contrapunct înflorit,* al răscolitorului *Rinascimento* ... Se poate vorbi de o muzică tradițională, însă expresivă și excelent scrisă pentru corul „a cappella“. Ar mai fi de remarcat unele cadențe armonice neașteptate, „acorduri surpriză“, prin care Dumitru Capoianu ne demonstrează afinitatea sa pentru culoarea care atrage, dar care niciodată nu este ostentativă.

Mult e dulce pe versurile lui George Sion este un poem coral închinat frumuseții limbii române. Și-n această ambianță imnică, între melodia, inspirată de melosul popular, creată de Dumitru Capoianu și textul literar pus în valoare se crează o consonanță : *„Mult e dulce și frumoasă, Limba ce-o vorbim, Altă limbă armonioasă, Ca ea nu găsim“* ...

Capoianu, coloristul de altă dată, senzual, veșnic înclinat spre „surprize acordice“, nu odată dionisiac și chiar derutant pentru iubitorii de muzică tradițională trece în lumea apolinicului, ca în cele din urmă să arboreze un calm imperturbabil, îngemănat cu o duioșie umană. Este poate una dintre cele mai confesionale pagini pe care le-a compus Dumitru Capoianu, în care se evidențiază o indiscutabilă fantezie armonică, unde aspectul tradițional nu trebuie confundat cu nedoritul spirit academic.

După această pagină a tonului confesional, Dumitru Capoianu ne introduce într-o lume a muzicii viguroase, compunînd cîntecul de masă *Acel ce patria și-o lasă,* pe versuri de Victor Tulbure. Ne aflăm în fața aceleiași lumi a muzicii destinată mulțimilor, ca și în cazul miniaturii *Laudă pămîntului străbun,* — aceasta din urmă a obținut premiul Uniunii compozitorilor la *„Concursul de creație al armatei 1980“.*

Se știe că Dumitru Capoianu, ca și în viața de toate zilele și în lumea Euterpei farmecă printr-un *robust umor.* În acest context al euforiei, omul și artistul Dumitru Capoianu se aseamănă cu maestrul Ion Dumitrescu ! În culegerea de coruri de care ne-am ocupat, tocmai acest umor și bună dispoziție, de care mai ales melomanul secolului XX, din cea de a doua jumătate a lui are imperios nevoie, accentuez, tocmai acest umor și luminozitate vivifiantă sînt prezente în cîteva foarte inspirate piese destinate tot corului „a cappella“. Să în-

cepem cu *Două fabule cu păsări*. Prima, — pe versuri de Stelian Filip — *Papagalul*, se caracterizează prin suprapunerea unei melodii a sopranei soliste pe un discurs muzical simplu, cu ritmuri pregnante și cu melodii ușor de reținut. Interesantă este, așa cum indică autorul, introducerea unui ritm aparte, sau, altfel spun, a acelui *Tempo di valse — boston*; în partea a doua a piesei, pedalele corului, suprapuse peste cele ale celor patru soliști creează o sonoritate plină de farmec. *Un duel* — pe versuri de Topârceanu — este încadrat în *tempo de slow fox*. Construcția este mult mai amplă, tinde spre un intens dramatism, ca în partea a doua să se evidențieze o scriitură cu „staccati", alături de alta cu ritmuri punctate, legată de un recitativ suprapus peste corul tratat „a bocca chiusa". În continuare, în secțiunea *Allegro giocosso*, — discursul sonor, caracterizat prin înlănțuirea de șaisprezecimi, în aceeași scriitură de „staccati", — Dumitru Capoianu se arată a fi un remarcabil creator de efecte onomatopeice și, totodată, al unui limbaj sonor plin de umor! O nouă suprapunere de recitativ pe acorduri consonante și disonante, simple dar nu simpliste, ne conduce pe neașteptate spre ultima structură, încheiată cu alte efecte onomatopeice. Fiecare formație poate imagina aici orice imitație de „cotcodăcit"; „se pot pune la început și la sfîrșit, pe un casetofon, zgomot de curte, de păsări" etc.

Două fabule cu lucruri — *Fabulă comercială* pe versuri de Aurel Baranga și *Cheia* pe versuri de Stelian Filip — sînt miniaturi pentru coruri de copii, concepute într-un stil larg accesibil, pe linia preluării tradiției, în sens creator, a înaintașilor muzicii noastre corale. Mai evoluate ne apar cele *Două fabule cu animale — Greierele și furnica*, pe versuri de La Fontaine, în românește de Tudor Măinescu, și *Întrebare și răspuns*, pe versuri de George Topîrceanu. În prima lucrare atrage atenția felul cum Dumitru Capoianu dezvoltă un simplu ritm de șaisprezecimi, ajungînd la o convingătoare tratare polifonică, ca apoi să revină la un limbaj armonic, legat de atrăgătoare efecte onomatopeice — *Colpi di palme, colpi di piedi sul pavimento, Schiocco con le dita, Senza voce, solo con l'aria della bocca, sussurrando* etc. În contrast cu această piesă plină de culori vii ne apare *Întrebare și răspuns* pe versuri de George Topîrceanu, opus tributar melosului nostru popular; și-n acest caz omofonia și polifonia se îmbină armonios.

Nu mai puțin atrăgătoare ne apar cele *Trei cimilituri populare — Purecele, Cărările* și *Vîntul*. Credem că acest triptic este anume gîndit pentru vocile albe ale corurilor de copii. Dacă primul ne apare mai tradițional, nelipsit de picanterii armonice, obținute prin utilizarea unor disonanțe nerezolvate sau prin introducerea unor note străine de acord, în general piesa *Cărările* ne impresionează plăcut prin alăturarea *sunetelor determinate* în contextul celor *nedeterminate* și în această privință amintim cu precădere efectul produs de „imitația de pași cu fîșîitul specific de frecare a tălpilor pe podea și mișcarea trupului alternativ pe piciorul stîng și apoi drept". Desigur că toate acestea trebuie făcute cu *pricepere*, încît să nu se ajungă la un nedorit naturalism. Piesa *Vîntul* este plină de dinamism și atrage atenția mai ales prin robusta — „codă".

Ultimul cîntec, *Îndemn* pe versuri de Victor Ion Popa, oscilează între *„Allegretto"* și *„Poco rubato"*, dar și între un limbaj armonic tradițional și altul, din care nu lipsesc politonalități, iar în acest sens ne referim mai ales la *Coda* miniaturii, unde cîntecul, în loc să sfîrșească pe un acord tonal, se termină pe suprapunerea unor acorduri de *La major* și *Si major*, prin care echilibrul tonal este destrămat. Ceea ce nu înseamnă că încheierea lucrării nu este expresivă; dimpotrivă, ea reliefează din nou pe marele armonist care este și rămîne Dumitru Capoianu.

La capătul acestor analize putem spune că Dumitru Capoianu este întîi de toate un creator plin de luminozitate, cu afinități pentru conceptul armonic, în primul rînd, și pentru cel polifonic, în al doilea rînd. După cum am mai spus și în alte însemnări, *Dumitru Capoianu este cel mai mare colorist al generației sale!* Pornind de la muzica tonală, continuînd cu acea modală și polimodală, și în cele din urmă ajungînd la un atonalism, la confluența cu totalul cromatic, utilizat cu originalitate și nu în chip epigonic, amintind mai mult de Berg decît de Schoenberg și Anton von Webern — cu alte cuvinte, artistul Capoianu nu cade niciodată pradă unor reguli rigide, folosite în dauna conținutului expresiv — autorul corurilor „a cappella" pe care le-am comentat succint ne oferă o operă vocală impresionantă. Ea se înscrie într-un capitol de temelie al istoriei muzicii românești, generată în anii României contemporane. Meritul ei constă, în primul rînd, în faptul, în virtutea

căruia, *predomină coloritul solar*, contopit pînă la identificare cu crezul estetic al unui muzician, pentru care bucuria vieții, farmecul germinației, dragostea împărtășită, prietenia și munca reprezintă o permanentă sursă de inspirație, simbolurile unei arte care devine un mijloc de educație patriotică și înălțare sufletească. Dar dincolo de aceste considerente, în această amplă suită corală oferită de Dumitru Capoianu, tema păcii și lupta pentru menținerea ei semnifică o tematică majoră de prim ordin și nu întîmplător poemele *S-a spart o conductă de vise în soare* pe versuri de Valeriu Bucuroiu și *Rugăciune* pe versuri de Eugen Jebeleanu, constituie momentele cele mai inspirate.

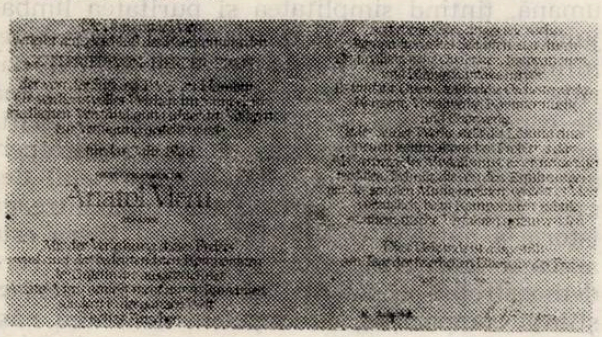
Iată suficiente calități, ale unui compozitor în plină maturitate, pentru care recomandăm tuturor dirijorilor de cor din țară și din străinătate, tălmăcirea acestor *opusuri de excepție*, opusuri adînc înrădăcinate în concepția despre lume și viață a unui creator care poartă un fertil dialog cu omenia.

ANATOL VIERU — MODALISMUL, O PSIHOLOGIE A CUNOAȘTERII

Despina PETECEL

„Anatol Vieru se bucură nu numai în România, ci și în întreaga lume, de o înaltă autoritate. Creația sa componistică, în același timp multilaterală și abundentă, excelează prin originalitate, inovații și fantezie sonoră. Fiecare lucrare oferă soluția unei noi probleme componistice.

Ca reprezentant al modalismului, al unei noi tehnici modale (care profită de experiențele muzicii seriale), Anatol Vieru a reușit să folosească într-o manieră superioară subtile procedee matematice."



Acestea sînt doar cîteva din aprecierile conținute în Diploma ce a însoțit, la 6 mai a.c., decernarea Premiului *Gottfried von Herder* al Universității din Viena, compozitorului Anatol Vieru. Numele lui se alătură astfel celorlalți doi proeminenți premiați cu aceeași distincție, Mihail Jora și Zeno Vancea.

Preocuparea lui Anatol Vieru pentru investigarea universului modal în sensul descoperirii unor soluții noi, în sensul extinderii posibilităților de combinare între un mod și altul, în sensul depășirii barierelor impuse de sistemul modal al unui Messiaen de pildă (moduri cu transpoziție limitată) și, ca atare, în sensul accederii în zonele arhetipale ale gîndirii muzicale, o asemenea preocupare datează din anii '55 și a fost stimulată de căutările paralele, nu numai ale muzicienilor de peste hotare (în special ale compozitorilor americani), ci și ale colegilor săi de generație printre care Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Wilhelm Berger, Doru Popovici și alții.

Natură profund intuitivă, spirit avid de cunoaștere vizînd exhaustivul, Anatol Vieru *a simțit* că cercetările contemporanilor săi erau departe de a fi epuizat problema modalismului. Și astfel, în urma propriilor investigații, Anatol Vieru are revelația descoperirii similitudinilor dintre operațiunile cu moduri și operațiunile din teoria mulțimilor : incluziunea, intersecția, reuniunea, complementaritatea, diferența simetrică, partițiile totalului cromatic.

O nouă definiție a modului se impunea. În anul 1968, Anatol Vieru o formulează într-o comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" : „un mod e o mulțime de clase de resturi. Modurile sînt părți ale mulțimii de referință : totalul cromatic". Toate aceste subtile observații vor fi sintetizate în teza de doctorat intitulată *De la moduri către un model al gîndirii muzicale intervalice*, teză susținută de Anatol Vieru în anul 1977 la Conservatorul din Cluj-Napoca sub îndrumarea maestrului Sigismund Toduță. Subiectul tezei menționate a devenit mobilul volumului *Cartea modurilor* — „o reconstrucție a teoriei elementare a muzicii" — apărut în 1980 la Editura Muzicală.

Drumul creator al compozitorului Anatol Vieru, care a împlinit anul acesta șase decenii de viață, pornește concomitent cu dorința de a teoretiza multiplele aspecte ale modurilor. Primele *Cvartete de coarde* scrise în perioada

1955—1956 conțin *in nuce* direcțiile concepției sale modale ulterioare. În Oratoriul „*Miorița*" se va contura „modul Miorița", iar *piesele pentru copii* — „jucării modale" — vor facilita pătrunderea în laboratorul modal, în sensul complex al cuvîntului, reprezentat de *Muzica pentru Bacovia și Labiș* (1959—1963).

Tehnica modală va penetra, începînd din acel moment, toate lucrările care au urmat, printre care *Concertul pentru violoncel și orchestră, Concertul pentru flaut și orchestră, Simfonia pentru 15 instrumentiști și mezzo-soprană solo* etc.

Odată cu *Jocuri pentru pian și orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră* și *Scene nocturne* (1963—1964) cercetările în lumea modală ale lui Anatol Vieru încep să se cristalizeze. Detașîndu-se de tehnica serială a școlii de la Darmstadt (Stockhausen, Boulez, Nono), ce aluneca spre manierism, tehnică utilizată parțial, sub formă de „insule de serialism", ca în *Concertul pentru flaut*, Anatol Vieru ajunge să construiască un fel de *blocuri sonore* cu profil modal, pe care le „îngheață" în *suprasemne*; adică, un bloc sonor monumental conține mai multe blocuri sonore mici, fiecare fiind investit cu semnul lui distinctiv, în fiecare existînd o serie de sunete comune pentru el și următorul bloc. Prin această tehnică de *incluziune*, compozitorul român se distanțează net de viziunea lui Xenakis de exemplu, ale cărui experiențe modale se mărgineau la reunirea unor blocuri sonore compacte, fără legătură între ele.

Sculpturale și atemporale, „blocurile" descoperite de Anatol Vieru sînt de fapt niște *supramoduri și deschid* orizontul altei aventuri spirituale începută în 1965, cînd scrie muzica pentru filmul documentar *Brâncuși la Tg. Jiu*. Magma celor 61 de sunete pe baza căreia a fost clădită muzica filmului a constituit și nucleul viitoarei lucrări, *Odă tăcerii* — o combinație între registrul acut și grav, acut și mediu etc., între forte, piano și pauză, între sunet și tăcere, între timp și spațiu. Compactă sau rarefiată, sonoritatea *Odei* concordă cu caracterul abstract al categoriei de timp și de spațiu intersectată de tăceri primordiale și de lumină a cărei intensitate „reprezintă elementul esențial care analizează spațiul". Pe traseul aceluiași gînd, populat cu evenimente aparent disjuncte, apar lucrări ca *Ecran* și *Clepsidra I* ale căror blocuri sonore prezintă și calități *microtonice*.

Concepută pe un singur bloc sonor și terminată în 1976 opera *Iona* înseamnă și ea o nouă cucerire — aceea a interferențelor dintre tehnica modurilor și ideea de temporalitate, a reducerii vocabularului muzical la elementar, utilizînd tehnica minimală. Anatol Vieru stabilește acum, între sunet și durată, un raport invers proporțional. *Inversproporționalitatea* va deveni așadar una dintre cele mai importante idei ale gîndirii muzicale a compozitorului.

Parcurgînd etapele devenirii componistice a lui Anatol Vieru, trebuie să ne oprim și la anul 1969 cînd a prins viață lucrarea *Sita lui Eratostene*. Nod decisiv în creația muzicianului, *Sita lui Eratostene* valorifică algoritmurile, făcînd din repetarea mai frecventă sau mai distanțată în timp a numerelor prime, un fel de *pregnanțe*, de *efemeride, repere* care să facă posibilă perceperea scurgerii timpului — fizic și spiritual deopotrivă.

Plasată ca și precedentele opus-uri într-un generos context cultural și psihologic, *Sita lui Eratostene* nu încetează să-și trimită ecourile — ca tehnică de compoziție — în paginile semnate în ultimii ani de Anatol Vieru : *Simfonia a IV-a, Simfonia a V-a*, opera *Telegrame, Temă și variațiuni* etc.

Deși conectat căutărilor muzicale contemporane lui, Anatol Vieru formulează totuși răspunsuri independente, rămînînd fidel unei „obsesii" și anume modalismul. „Îmi place să cunosc tot, dar nu să și ader la un curent anume. Important este ceea ce redescoperă fiecare, ce-i spune fiecăruia o categorie sau alta, un sistem componistic sau altul" — îmi mărturisea compozitorul.

Riguroasă dar și spontană, vie, colorată, abstractă sau intens impregnată de substanță umană, țintind simplitatea și puritatea limbajului, sculpturală sau discretă în curgerea ei infinită, densă ori transparentă pînă la dispariția sunetului și trecerea lui în tăcere, plină de candori dar și de bulversări, uneori terifiante, filosofică în tendința ei de a redescoperi arhetipalul gîndirii prin intermediul unui demers fenomenologic care să cuprindă întreaga istorie a muzicii, creația lui Anatol Vieru este aceea a unui compozitor „superior dotat, care demonstrează constant că stăpînește perfect știința compoziției, cu impulsul artistului născut într-adevăr pentru a scrie muzică ; "[1] o creație care, plecînd de la specificul ethosului românesc, se ramifică, asimilînd sau intersectînd culturile modale europene și extraeuropene, pentru a se constitui într-o sinteză originală, cu vaste deschideri spre universalitate.

[1] Rostand, Claude, în *Le Figaro littéraire*, Paris, 27 oct. 1969.

Mircea Hoinic

La 26 martie 1986 inima generoasă a lui Mircea Hoinic a încetat să mai bată. Vestea a surprins pe toți aceia care-l cunoșteau și-i împletiseră cununa admirației și prețuirii lor, abia cu cîteva luni în urmă, la aniversarea a 75 de ani. Nimic nu lăsa să se întrevadă, atunci, că acest caracter de o frumusețe interioară egalată doar de noblețea efuziunilor sale lirice, va dispărea în azurul nesfîrșit, cu aceeași discreție în care și-a rostuit existența.

O viață dăruită cu pasiune nestinsă Muzicii. El, creatorul, pe care îl puteai întîlni plimbîndu-se prin parcurile orașului în dialoguri mute, purtate cu sine însuși, cu efigia înnobilată parcă de tensiunea demersului său lucrativ, continua să dăruiască Cetății în fiecare primăvară, la ceasul ei cel mai frumos — fericit acompaniat de sonanțele „Timișoarei muzicale" — cîte o nouă primă audiție. Abia cu o zi înainte trăsese bara dublă finală a celei de-a doua părți a cvartetului promis, schițele pentru următoarele fiind deja conturate. Dar a fost să rămînă neterminat ...

Ce a însemnat Mircea Hoinic în peisajul bănățean ? Este poate prilejul să evaluăm aportul său în spațiul spiritual adoptiv, căci Mircea Hoinic s-a născut și s-a format în lumea mirifică a Bucovinei, descendent al unei distinse familii de intelectuali : tatăl, profesor universitar, mama cu declarate veleități artistice. Și-a însușit o temeinică cultură muzicală și nu numai, absolvind nu doar Conservatorul ci și Facultatea de teologie. Dar calea artei s-a dovedit mai ispititoare, astfel că la ceasul sosirii sale în Timișoara — împreună cu Liviu Rusu, Tit Tarnavski, Edwiga Halițki, Liviu Halip — Mircea Hoinic își conturase ferm opțiunea pentru profesiunea de muzician. Cariera didactică o începuse încă în 1941, ca profesor de armonie la Conservator. Dimensiunea pedagogului vine să ilustreze cu exactitate valențele sale umane, neostenit în a împărtăși cunoștințele acumulate, în a forma oameni care să creadă în splendoarea universului Eutherpei. Iată motivația faptului că în arhiva Conservatorului de Muzică și Artă dramatică, iar apoi în cea a Institutului de Artă, i-am găsit numele ca profesor la clasa de teorie-solfegii și periodic la clasa de dirijat. Era un profesor spontan : „combinam pe loc ritmuri și melodii pentru cîștigarea studenților, care mă iubeau. Nu eram un profesor sever. Exigent, da !" ne-a mărturisit nu cu mult timp în urmă Mircea Hoinic. Din f'acăra sufletului său nobil s-au adăpat generații de elevi, dintre care unii au devenit nume de rezonanță în peisajul muzicii noastre contemporane, precum Cornel Trăilescu, Stelian Olariu, Elena Zottoviceanu ... Imaginea sa transpare, în ciuda deceniilor scurse de atunci, din aducerile-aminte ale acelora care au știut să-și prețuiască profesorul. Iată ce ne scria recent Stelian Olariu : „Foarte organizat și pregătit în predarea cursurilor de teorie-solfegii, Mircea Hoinic era extrem de exigent cu studenții, sobru cînd explica și parcă mereu îngrijorat ca nu cumva să jeneze sau să supere pe careva. Ne era un bun prieten și îl respectam toți pentru sufletul său sensibil. Venit din Cernăuți, Conservatorul timișorean a devenit pentru dînsul „ambiție și mîndrie".

Să nu omitem și pe dascălii care i-au format lui însuși personalitatea : G. Galinescu si Al. Zirra, ca mai apoi la Conservatorul din București să devină beneficiarul unui florilegiu de muzicieni ca : Jora, Chirescu, Cuclin, Brăiloiu, Dinicu.

Orașul l-a apreciat în multiplele ipostaze pe care momentul istoric i le-a solicitat. După ce a fost profesor la Conservatorul Municipal, va deveni violoncelist al Filarmonicii „Banatul". Profesorul, artistul instrumentist Mircea Hoinic va ocupa un loc distinct hărăzit a-și lega destinul artistic definitiv de aceste plaiuri. Ne aflăm în fața unui muzician care a lăsat cu prisosință însemnele efortului său spre mai bine. Astfel, în perspectiva timpului, Mircea Hoinic poate revendica cîteva atuuri : este fondatorul corului Academica al Filarmonicii, constituit la început din entuziaști ai cîntării corale. Realizase, din credința neclintită în necesitatea complementarului vocii umane, un cor de inimoși, care ani de zile, fără nici o recompensă materială se reuneau cu regularitate la repetiții, spre a putea face posibilă abordarea marilor lucrări vocal-simfonice. Recompensa pe care le-o acorda acestor fondatori ai unuia dintre compartimentele de frunte ale instituției de astăzi nu era pe atunci decît cordialitatea sa, zîmbetu-i bun, aspirația de a face artă. Ani de zile, alături de Ion Românu a con-

dus zeci de concerte a cappella, în care răzbăteau versiunile rotunjite de cultura, exigența și sensibilitatea sa deosebită. Era un temperament care devenea adesea incandescent, ascuns însă pentru majoritatea celor care-l urmăreau, în spatele unei gestici economicoase și decente. A fost apoi coautorul tuturor marilor evenimente trăite de Filarmonică sub bagheta lui Mircea Popa și Nicolae Boboc în marile creații ale barocului și pînă la cele contemporane.

Profesor universitar — violoncelist — dirijor. Atît și ar fi fost destul ! Dar Mircea Hoinic a tins spre înălțimea creației, situîndu-se între aceia care, plecînd în moarte, lasă o parte a ființei lor aici, spre a vorbi celor care vor veni, despre strădaniile mănunchiului de compozitori crescuți pe triada de aur : Vidu — Brediceanu — Drăgoi, înzestrînd spiritualitatea Cetății cu însemne care vor vorbi, în ani, despre un anume timp istoric al Școlii muzicale bănățene.

Efortul spre creație a lui Mircea Hoinic rămîne oarecum singular între colegii de creație, prin capcitatea-i uimitoare de a ignora tentațiile celei de-a treia vîrste, a senectuții, lăsîndu-se captivat de ideea unui demers creator cu greu de anticipat. Începuturile i se reunesc fără excepție sub cupola prețuirii ethosului modal românesc : *Cinci colinde pentru orchestre de coarde* (1946) ori *Divertisment pentru orchestră de coarde* (1950). Aici, baia de modalism pur românesc conferă farmec și sentimentul de identificare deplină cu clișee pe care aproape programatic le sculptează în eter harul compozitorului. Un pas mai departe în contuarea stilului său se materializează în *Schițe simfonice* și *Suita pentru flaut și orchestră de coarde* (1950), unde compozitorul în afara citatelor din folclor va propune el însuși teme în spiritul acestora. *Concertul pentru violoncel* continuă îndrăzneț căutarea unui mod de exprimare care fără a ignora filonul ambiental românesc, ne introduce în universuri stilistice diferite. Opusul îl reprezintă cu cinste pe violoncelistul M. Hoinic cît și pe compozitor, grație parfumului pe care-l respiră, cu oaze de liniște interioară benefice, explorate voluptuos în Andantele părții secunde — poate cea mai valoroasă parte din întregul concert, clădită pe moduri diatonice, pigmentate de tensiunea cromatismelor. *Concertino pentru orchestră de coarde (1950)* și în nspecial suitela intitulată *Scene de balet* oferă mărturii asupra evoluției sale stilistice ulterioare.

Simfonia I, născută în 1965, finalizează acest proces lent de corelare a excursului tematic ce itinerează pe potecile dragi ale melosului românesc cu unele influențe ale impresionismului francez. *Simfonia a II-a* cu cor mixt (1977) *Voronețiana,* restituie ceva din atmosfera și măreția lăcașului, întreruptă la răstimpuri de clopotele mănăstirii. *Cinci imagini pentru orchestră* (1979) ne propune un univers foarte apropiat sufletului său — o ambianță de cîntec legănat din care răzbat secvențe ale unui dans liniștit (I.), jocuri în creionări pastorale (II.). Miezul întregii lucrări (III), reclamă un evident caracter descriptiv unde imaginația compozitorului realizează o arcuire nostalgică pînă departe, în Țara de Sus, spre a asculta clopotele lui Bogdan-vodă, ori poate dangătul de la Putna, evocatoare a vremurilor de restriște, legende și vitejie — *Curcubeu peste țară.*

Să nu omitem a completa imaginea preocupărilor și împlinirilor compozitorului cu partitura unui excelent *Cvartet de coarde* cît și a unui număr considerabil de coruri mult iubite și cîntate pretutindeni. Liedurile sale exprimă o rară sensibilitate, esența metaforei versului ales cu grijă din creația lui Teofil Lianu, George Drumur, Anghel Dumbrăveanu etc.

Ce înseamnă, ce semnifică creația lui Mircea Hoinic pentru noi ? Cred că cel mai exact o pot rezuma cuvintele lui Liviu Rusu : „Gînduri adunate din rădăcinile brazilor din Țara de Sus, din mireasma florilor de iasmin și odolean, din întinderea spațiului mioritic sau acela al curcubeelor peste țară."

Doru MURGU

Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare

Între 24 și 27 iunie 1986 a avut loc *Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare* organizat de Uniunea Generală a Sindicatelor din România în colaborare cu Uniunea compozitorilor, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Radioteleviziunea Română. Această amplă acțiune, dedicată celei de a 65-a aniversări a făuririi Partidului Comunist Român și a 21 de ani de la Congresul al IX-lea, înscrisă în suita de manifestări din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", a adus un număr de lucrări corale și de muzică ușoară cu un bogat conținut revoluționar, lucrări ce au fost apreciate de un juriu alcătuit din personalități de frunte ale vieții noastre muzicale. Totodată și-au adus contribuția corul și orchestra ansamblului artistic „Rapsodia Română" a UGSR, dirijate de Nicolae Ghiță, orchestra de estradă a Radioteleviziunii Române dirijată de Cornel Popescu, grupul vocal „Choralis" al ansamblului artistic al U.T.C., condus de Voicu Enăchescu precum și o întreagă suită de soliști de frunte ai genului.

Timp de două zile am ascultat, pe scena ansamblului artistic „Rapsodia Română", 18 lucrări corale și 18 de muzică ușoară, selecționate din sutele venite pe adresa organizatorilor. Puternic ancorate și inspirate din viața și activitatea oamenilor muncii, ele au format o variată paletă atît din punct de vedere stilistic cît și al conținutului de idei și sentimente.

Gala laureaților, desfășurată în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române, a înfățișat publicului meloman cele mai bune 18 lucrări (corale și de muzică ușoară) ce s-au bucurat de un mare succes. La secțiunea muzicală corală melodiile premiate au fost următoarele : *Trăiască glorioasa aniversare*, muzica Vasile Timiș, versuri Ion Neagu (premiul 1) ; *Oamenii sînt oameni*, muzica Valentin Gruescu, versuri Petre Nicolae (premiul Uniunii compozitorilor), *Noi sîntem clasa muncitoare*, muzica Mircea Neagu, versuri Nicolae Nasta (premiul al II-lea) ; *Al demnității crez* și *Cîntecul petroliștilor*, muzica Gheorghe Bazavan, versuri Viorel Cozma și Nicolae Nasta (premiul al III-lea) ; *Mesagerii păcii*, muzica Dan Bălan, versuri Aristide Mircea (premiul al III-lea) ; *Omagiu*, muzica Ludovic Baci, versuri Tudor Vasiliu și *Rodim acestei țări destinul ei*, muzica Zaharia Popescu, versuri Viorel Cozma, ambele primind mențiuni.

La secțiunea de muzică ușoară au fost următoarele : *Cînt pentru tine om al muncii* și *Mai repede, mai bine, mai frumos*, muzica George Grigoriu, versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (premiul 1) ; *Oameni ai țării mele*, muzica Aurel Giroveanu, versuri Ion Ruș (premiul Uniunii compozitorilor), *Se-nalță cîntul tinereții*, muzica Ion Cristinoiu, versuri Mircea Block și *Sub zări de veșnic mai*, muzica Ion Cristinoiu, versuri Angel Grigoriu (ambele distinse cu premiul al II-lea), *Muncind pentru țară, muncim pentru noi*, muzica și versuri Henry Mălineanu și *Mîndra țesătoare*, muzica Sile Dinicu, versuri Aristide Mircea (ambele distinse cu premiul al III-lea), *Sînt aici și visătorii*, muzica Petre Gălușanu, versuri Aurel Storin precum și *Românie, mîndră țară*, muzica Adam Czako, versuri Emilia Basarabeanu (ambele piese fiind distinse cu mențiuni).

Dan BĂLAN

Filarmonica „George Enescu"

Mircea Cristescu — Dan Grigore — Daniel Kientzy

Cu *Simfonia a III-a pentru saxofon și orchestră* — *Cantos* — de Ștefan Niculescu, *Rodeo* de Aaron Copland și *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* — *Imperialul* — de Beethoven, programul din 6 iunie al Filarmonicii „George Enescu" oferea, în această ordine invers cronologică, o gamă stilistică suficient de largă pentru a atrage melomanii cu cele mai diverse preferințe. Aceasta este însă doar una dintre explicațiile uriașei afluențe de public de care concertul s-a bucurat, căci în plus, interesul său era sporit de prezența pe afiș a două nume solistice de primă mărime : pianistul Dan Grigore și saxofonistul francez Daniel Kientzy. Dacă primul cunoaște astăzi o prețuire capabilă să provoace năvala iubitorilor de muzică, indiferent de partiturile pe care le atacă (ce-i drept însă, alese din repertoriul tradițional al instrumentului, acestea sînt întotdeauna de cea mai bună calitate), cel de al doilea și-a cucerit și el, la noi în țară (unde, de cîțiva ani, poposește adesea), o popularitate similară cu aceea, remarcabilă, pe care o are pe plan mondial, în lumea interpreților, publicului și criticilor muzicii contemporane.

Acceptînd cu generozitate să împartă deci succesul nu cu unul (cum se obișnuiește), ci cu doi soliști de asemenea prestigiu, dirijorul Mircea Cristescu și-a rezervat însă și bucuria de a-și adjudeca sufragiile publicului printr-o lucrare de mare accesibilitate precum aceea a lui Copland ; sub bagheta sa, instrumeniștii Filarmonicii au parcurs cu evidentă plăcere această muzică, antrenantă și amuzantă prin caracterul ei sincopat (tipic pentru ritmurile Americii), prin specificul ei dansant (e doar o suită simfonică extrasă din partitura unui balet, nu ?), dar și foarte solicitantă — pentru corzi îndeosebi, obligate la un swing susținut și la un colorit aparte al sonorității, ca și pentru cele cîteva instrumente cărora le sînt încredințate intervenții solistice (trombon, trompetă, oboi, clarinet, pian).

Mai apropiată structurii sale temperamentale, versiunea propusă de Dan Grigore pentru *Imperialul* beethovenian a prilejuit dirijorului etalarea acelei suverane stări de echilibru pe care clasicii o cer interpreților. Surprinzător — așa cum numai un mare artist știe să fie, mereu egal cu sine însuși, dar niciodată același —, Dan Grigore epurează din muzica Titanului tot ce este exacerbare romantică a sentimentului, decantînd cu infinită subtilitate noblețea liniștii și a visării, într-o sublimă interiorizare a expresiei. Concretizarea acestei viziuni neașteptate se produce printr-un travaliu de maximă finețe la nivelul dinamicii : forța discursului este stăpînită de o voință ce-i îngăduie arareori explozia, iar puritatea cristalină și catifelată a sunetului pianistic concentrează emoția profundă pe care o produc diafanele pasaje în pianissimo. Paradoxal, discreția cu care solistul se retrage în planul secund ori de cîte ori tema este vehiculată de orchestră (și doar într-o asemenea concepție interpretativă se poate observa cu adevărat cît de echitabil sînt distribuite rolurile celor doi parteneri, de către acest inegalabil dramaturg, care a fost Beethoven !) sugerează în egală măsură modestia muzicianului ce se supune voinței

compozitorului și orgoliul artistului care se știe strălucind deopotrivă singur sau ascuns în mulțime, în plină lumină sau în penumbră.

Virtuozitatea uluitoare și profunda înțelegere a muzicii contemporane nu numai în spiritul ei general, dar și în particularitatea—pregnantă aici, în *Cantos*-ul lui Ștefan Niculescu — unei școli naționale ferm individualizate precum cea românească, sînt calitățile prin care, și de astă dată, Daniel Kientzy a fascinat auditoriul. Sonorități le incomparabile — ba chiar inimaginabile — pe care saxofonistul le propagă cu sensibilă forță de convingere se integrează admirabil hallo-ului de mister arhaic al substanței muzicale, în timp ce desfășurarea acesteia, cu o puzderie de microevenimente ce se petrec pe un fond aflat într-o foarte lentă evoluție, generează o dilatare a timpului asemănătoare cu aceea produsă în muzicile extrem-orientale (de fapt, recognoscibilă și în unele tipuri ale străvechiului folclor românesc). În versiunea lui Mircea Cristescu însă, o strălucire impersonală proiectează asupra întregului o suflare de ghiață, ce implică întrucîtva accederea la dimensiunea cosmică, dar văduvește expresia de incandescența foarte pămîntească, ce-i este proprie.

* * *

Horst Neumann — Andrei Vieru

Dorința legitimă a dirijorului — oaspete al Filarmonicii „George Enescu" — Horst Neumann, din R.D.G. — de a face cunoscută publicului român creația compatrioților săi contemporani s-a concretizat (în concertul din 13 iunie) în prezentarea piesei *Reflecții*, semnată de compozitoarea Ruth Zechlin. Frumosul renume de care se bucură autoarea în lumea muzicii actuale s-a văzut justificat de astă dată printr-o lucrare ce sintetizează caractere proprii mai multor genuri : camerală, prin dimensiunea aparatului sonor angrenat (14 instrumente de coarde), ea este concertantă prin utilizarea solistică a șefilor fiecărei partide (cu excepția contrabasului), cărora li se încredințează fie substanțiale cadențe, fie misiunea de a conduce discursul, pentru ca, în fine, construcția acestuia să se dezvăluie a fi, în esență, de tip simfonic. Cu concursul cîtorva dintre cei mai buni cordari ai Filarmonicii, dirijorul Horst Neumann a reușit să valorifice calitățile acestei muzici (frumoasă înainte de orice, producînd o impresie de armonie interioară chiar și în rarele sale momente de tumult și sugerînd, în deplin acord cu titlul, o meditație asupra vieții și morții, încheiată cu trecerea unei ambigue procesiuni grotesc-funebre), după cum în interpretarea *Simfoniei I* de Schumann a știut să găsească și să propună orchestrei și împreună cu ea publicului, suficiente accente personale capabile să capteze interesul. Un caracter marțial imprimat momentelor de sorginte dansantă, o notă virilă aplicată celor sprințartinerești (în partea I), un mai acuzat patetism (în partea a II-a), o subliniere prin specularea contrastului, a legăturii dintre mișcările mediane, un soi de încrîncenare gravă substituită glumei (în scherzo), o menajare a creșterilor de tensiune pentru finalul lucrării — toate acestea ar fi putut produce un efect chiar mai mare asupra unui public ce a aplaudat cu mare entuziasm, dacă dirijorul n-ar cam abuza de intensitățile medii și ridicate, în dauna zonelor extreme ale evantaiului de nuanțe, atinse extrem de rar și pentru prea scurt timp.

În centrul nu numai al programului, dar și al atenției s-a aflat însă interpretarea *Concertului nr. 3* de Rahmaninov, cu concursul solistic al tînărului pianist Andrei Vieru. Un salt important s-a produs în vremea din urmă în evoluția acestui artist : stăpîn pe mijloacele pianistice (stăpînire ce-i conferă nu numai velocitatea indispensabilă în atîtea dintre paginile dedicate instrumentului, dar și un tușeu de o consistență ideală, apt să estompeze pînă și defectele pianului), Andrei Vieru a cîștigat o liniște interioară benefică expresiei, cîntînd cu o sobrietate nu doar aparentă ci realmente izvorînd dintr-o convingere profundă asupra rosturilor spectaculozității solistice. Integrînd continuu „vocea" instrumentului său în organismul sonor complex conceput de Rahmaninov, Andrei Vieru impresionează cu atît mai mult atunci cînd, supunîndu-se voinței compozitorului, dezvăluie brusc, în cadența *Concertului*, spectacolul virtuozității pînă atunci disimulate. Așa se face că, prin această foarte masivă, foarte densă și foarte lungă — într-un cuvînt : foarte dificilă — partitură, tînărul solist se demonstrează demn de a participa la cele mai pretențioase dintre maratonurile pianistice.

Mircea Basarab — Ilinca Dumitrescu

Prima audiție a *Concertului pentru trompetă, clarinet, pian, orchestră de coarde și percuție* de Vasile Timiș a deschis programul din 20 iunie al Filarmonicii „George Enescu" dirijate de Mircea Basarab, oferind publicului una din acele piese de efect, ce produc oricînd un succes garantat. O benefică vigoare a ritmului, ce nu exclude folosirea cu succes a melodiei — cînd de largă cantabilitate, cînd cu un profil nervos frînt —, o coloristică bogată (diversificată și prin apelul la modalități netradiționale de atac), un real echilibru arhitectonic al ansamblului celor trei mișcări obișnuite ale genului (precedate însă de o introducere lentă), înlănțuite fără întrerupere — iată care sînt elementele constitutive ale valorii acestei partituri elaborate de către Vasile Timiș în 1979. Reușita lansării ei însă datorează foarte mult și interpretării realizate de către o orchestră atent coordonată de bagheta sigură a lui Mircea Basarab, cu concursul — ca întotdeauna, strălucit — al unor virtuozi de talia clarinetistului Aurelian Octav Popa și trompetistului Iancu Văduva (intens solicitați de partitură, chiar dacă discursul lor este cel mai adesea abil integrat în țesătura orchestrală, iar nu opus ei în chip solistic), precum și al pianistului Nicolae Licareț.

Marea Simfonie în do major (a IX-a) a lui Schubert a primit și ea, sub bagheta dirijorului Mircea Basarab, o îngrijită interpretare, solid construită și emanînd în chip fericit forța luminoasă proprie muzicii compozitorului. Marea economie în gestica șefului de orchestră — raportată, firește, la eficiența ei — era chezășia unui minuțios travaliu pe parcursul repetițiilor, în vreme ce particularitățile versiunii interpretative (precum sublinierea caracterului de marș al părții secunde sau a aceluia de vals al scherzo-ului, printr-o rostire răspicată ce asigura pregnanța uneia și prin rafinamente agogice care confereau eleganță celeilalte) vorbeau despre o implicare a dirijorului în tălmăcirea creației schubertiene.

Absorbit, probabil, de lucrul la piesele extreme ale programului, Mircea Basarab a neglijat însă în așa măsură pregătirea acompaniamentului la *Concertul în la minor* de Grieg, încît numeroase dezechilibruri dinamice între pian și orchestră, ca și unele grave desincronizări (nu numai între acestea, dar chiar și în interiorul unor partide) au transformat momentul concertant al serii într-un veritabil chin pentru solista lui, Ilinca Dumitrescu. Chiar dacă, se pare, publicul n-a observat frecventele defecțiuni ale interpretării, pianista nu putea să nu resimtă o anume stare de nervozitate, care a făcut-o să cînte mai puțin precis decît obișnuiește multe din pasajele de virtuozitate. Și este păcat, pentru că, dincolo de interesul opțiunii sale pentru starea poetică de visare a muzicii lui Grieg (în care alți soliști caută mai degrabă acea exacerbare a senti-

mentului specifică romanticilor), dincolo de evidenta clarificare a expresiei, pe care solista a cîștigat-o de la trecuta interpretare (în București) a acestei partituri, actuala sa versiune propunea numeroase idei inedite, aducînd un suflu nou în redarea acestei atît de frecventate lucrări. Sensibilitatea acestora s-a răsfrînt de altfel și asupra *Mazurcii* de Chopin oferite ca bis, după cum, tot astfel în *Polichinelle* de Villa Lobos, Ilinca Dumitrescu și-a luat revanșa pentru accidentele din *Concertul* de Grieg, entuziasmînd auditoriul cu o veritabilă demonstrație de virtuozitate pianistică.

Ludovic Baci — Daniel Podlovschi — Marin Cazacu

Prezența lui Ludovic Baci la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" (în 26 iunie) s-a soldat, ca de obicei (chiar dacă, prin forța lucrurilor, dirijorul Orchestrei RTV conduce foarte rar ansamblul „rival" acesteia), cu un succes cert. Un evident travaliu de omogenizare a sonorității a permis interpretării — în condițiile unei concepții dirijorale limpezi și ferme — să se înscrie printre acelea atent cizelate la nivelul tuturor parametrilor ; și cum opțiunea repertorială oferea ea însăși suficiente și diverse puncte de interes, concertul a satisfăcut în egală măsură cele mai diferite categorii de auditori, de la melomanii care preferă spectaculosul luxurianței (Preludiul și scena Fetelor-flori din opera *Parsifal* de Wagner sau poemul simfonic *Tasso* de Liszt) ori spectaculosul virtuozității solistice (îmbinat, în *Dublul concert* de Brahms, cu acela al comunicării între parteneri) și pînă la specialiștii veniți să urmărească prima audiție a *Simfoniei* cu care compozitoarea Doina Rotaru a debutat acum în concertele simfonice ale Filarmonicii — după ce, în ultimii ani, a fost mereu și cu lucrări de remarcabilă valoare prezentă pe afișele camerale ale acesteia. O veritabilă forță creatoare se dezvăluia, astfel, în plenitudinea utilizării unui aparat instrumental ce dispune de infinite posibilități, chiar și atunci cînd — așa cum demonstrează Doina Rotaru — din punct de vedere cantitativ el este restrîns ; căci, în schimb, calitativ vorbind, dacă transparența sonorității conferă pe alocuri o aură camerală acestei muzici, în schimb structura substanței sale își revendică apartenența la filonul simfonic cel mai viguros, iar coloritul ei rivalizează în bogăție cu acela al orchestrei mari. Contribuie desigur la constituirea acestei din urmă calități în special inspirata folosire a percuției și pianului, precum și diversitatea modurilor de atac practicate de corzi și suflători. Meritul cel mai mare al partiturii stă însă în echilibrul acestei construcții ridicate din elemente puternic individualizate, înzestrate cu caractere pregnant conturate și părînd că nu se tolerează reciproc, pentru ca în realitate să se completeze admirabil, într-un discurs logic, viu și plin de farmec. Evident, toate aceste trăsături ale muzicii Doinei Rotaru au fost cu meșteșug și sentiment puse în valoare de interpretarea semnată de Ludovic Baci, după cum dirijorului i se datorează — prin siguranța pe care o dă oricărui solist un acompaniament bine pus la punct și abil mlădiat în funcție de cele mai fine nuanțe ale viziunii sale — și faptul că Daniel Podlovschi și Marin Cazacu și-au putut etala în voie comuniunea desăvîrșită cu spiritul romantic și eleganța clasică proprii lui Brahms. (În plus, cu *Passacaglia* de Händel, în transcripția violoncelistului, cei doi artiști au prilejuit apoi — în bis — desfătarea publicului cu delicatețile virtuozității instrumentale.) În sfîrșit, ideea dirijorului de a-l asocia pe (anul acesta universal sărbătoritul) Liszt cu protejatul său, Wagner, și încă de a-i alătura în ordine cronologică inversă, sugera nu numai cît de mult îi datorează Wagner lui Liszt, dar și faptul că (cu condiția de a fi — ca aici — cîntat excelent) uneori Liszt poate părea mai modern decît Wagner.

Luminița VARTOLOMEI

Concertele Radioteleviziunii

Horia Andreescu — Andrei Agoston

Primul concert al orchestrei R.T.V., Române din luna iunie (12 iunie) a debutat sub auspiciile deosebite impuse de dirijorul Horia Andreescu (ce profesează în continuare la pupitrul Filarmonicii din Ploiești) și de violonistul Andrei Agoston (solist al Filarmonicii din Cluj-Napoca) și de un program pe cît de selectiv — constînd din *„Anotimpurile"* de Vivaldi și *Simfonia a IV-a în Sol major* de Mahler —, pe atît de generos orientat pe făgașul spiritualității clasice, de culoare barocă sau post-romantică, meridională sau nordic-tîrzie. Mai întîi, *„Anotimpurile"* de Vivaldi s-au bucurat de o primire incandescentă din partea publicului meloman, dornic să descopere prin ele *„Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione"*. Violonistul Andrei Agoston a contribuit cu toată măiestria sa la acest succes, măiestrie pe care s-au grefat virtuozitatea, admirabilă și impecabil controlată sub imperativul expresiei, tonalitatea complexă a timbrurilor viorii, limpede și strălucitoare sau de o reținută noblețe catifelină, eleganța și susținerea frazării, și nu în ultimul rînd, gîndirea muzicală profundă și atotcuprinzătoare de sensuri. Tonul interpretativ, străin oricăror excese și însuflețit de căldura trăirii, ne-a sugerat faptul că acest artist matur — ce nu a atins încă vîrsta maturității, se află într-un mare și îmbucurător progres. Tot atît de important în reușita acestui prim moment a fost acompaniamentul rafinat, plin de plasticitate și luminozitate al orchestrei conduse de Horia Andreescu. Bagheta sa reușește să fie fermă și exactă, fără a pierde nimic din subtilitatea sinuozităților baroce. Dar, pentru că vorbeam despre o spiritualitate clasică spre care dirijorul Horia Andreescu dovedește o marcată propensiune, trebuie spus că interpretarea *Simfoniei a IV-a în Sol major* de Mahler — ca moment culminant și, totodată, final al concertului nostru — s-a aureolat de acea serenitate pe care numai marile interpretări o pot avea. Poezia, de o minunată simplitate a imaginilor sonore inspirate de „Cornul fermecat al băiatului" și pornind din adînci nostalgii ale copilăriei, își tulbură din cînd în cînd apele, lirica populară sau cu grație de salon ce trimite la Mozart amuțește în fața marșului grotesc sau bizarerii sugerate printr-o anarhică volută, gigantica metamorfoză cu subțirimi de porțelan își schimbă permanent reflexele, fără a-și uita de primul ideal, de steaua neîntinată a celor mici. Sîntem încă departe de epicentrul răscolitoarelor trăiri mahleriene (deopotrivă răscolitoare și în planul redimensionării simfoniei ca gen și ciclu de mișcări), deși învolburări trecătoare nu lipsesc nici aici. Patosul renaște și se reîntoarce în nimic, ca cel mai firesc dintre gesturi. La fel de firească și prin aceasta înțelegem optimă, ni s-a părut și interpretarea dirijorului Horia Andreescu și a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, o interpretare străină oricărui retorism, oricărei prețiozități. Se cuvine, de asemeni, să aplaudăm prezența sopranei Sanda Șandru, distinsă și adecvată partiturii din Finalul Simfoniei. Interpretarea, de o bogată nuanțare di-

namică și timbrală ne-a amintit mai ales de postura sa de cîntăreață de operă, plină de aplomb și poate de puțină emfază vocală, decît de aceea a cîntărețel de lied. Dar, sîntem în patria lui Mahler, unde culorile muzicii au o infinitate de tonuri și o ușoară adumbrire a tonalităților cromatice nu poate conferi decît un plus de farmec. Datorăm serii de 12 iunie și principalului ei protagonist, dirijorul Horia Andreescu, una dintre cele mai avantajoase filtrări ale simțirii contemporane prin această, plină de prospețime, creație mahleriană.

Răzvan Cernat — Ewa Poblocka

Un concert simfonic realizat este și cel din 19 iunie a.c., ce a prilejuit întîlnirea cu dirijorul Răzvan Cernat și cu pianista poloneză Ewa Poblocka, la confluența unui repertoriu de mare frumusețe semnat de Ștefan Niculescu — *Sincronie II, omagiu lui Enescu și Bartók* —, Frederic Chopin — *Concertul pentru pian și orchestră, nr. 1, în mi minor*, — și Anton Bruckner — *Simfonia nr. 3, în re minor*. Evenimentul componistic al serii a fost, fără îndoială, prima audiție a lucrării *Sincronie II, omagiu lui Enescu și Bartók*, de Ștefan Niculescu, după cum cel interpretativ a fost reprezentat de evoluția dirijorului Răzvan Cernat (cunoscut nouă și din simfonicele brașovene de care și-a legat, în principal, profesia) și a pianistei Ewa Poblocka. Elaborată dintr-un impuls omagial dar și din năzuința spre o sinteză originală a celor două resurse stilistice vizate, *Sincronie II* de Ștefan Niculescu se prezintă ca un opus cuceritor atît prin farmecul sonorităților descinse dintr-un eter al gîndirii creatoare (respectiv acea matcă melodică din care irump însemnele heraldice ale celor două stiluri, ipostaziate prin trei microcitate extrase din *Partea I* a *Simfoniei de cameră* de Enescu și respectiv din părțile I și III ale *Sonatei pentru două piane și percuție* de Bartók) cît și prin perfecțiunea proporțiilor. Gîndirea creatoare, cristalizată în urma unei destul de îndelungate gestații (lucrarea a fost scrisă în 1981 și apoi revizuită în 1986) s-a concretizat printr-un discurs captivant, dinamic, ce are ca miză triumful celor trei microcitate înfrățite (expunerea sincronă a celor trei micro elemente tematice în urma unui îndelung proces acumulativ) asupra magmei inițiale, în care se recufundă spre sfîrșitul lucrării. Astfel, această sublimare a unui consens estetic (reprezentat de dragostea pentru folclor ce transpare din înfrățirea rubato-ului enescian cu giusto-ul bartókian) care este lucrarea *Sincronie II* (destinată unei orchestre de cameră formată din flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, celestă, percuție și coarde) accede, chiar și din perspectiva unei prime audiții, spre statutul de bijuterie muzicală. La succesul acestei lucrări a contribuit prin rigoarea și finețea concepției de ansamblu și dirijorul Răzvan Cernat, demn discipol al maestrului Constantin Bugeanu.

Seara muzicală a continuat cu tradiționalul moment concertant, în care am putut audia o versiune interesantă, înnobilată de fiorul unei sensibilități feminine în persoana pianistei Ewa Poblocka, a *Concertului pentru pian și orchestră nr. 1, în mi minor* de Chopin. Succesul pianistei poloneze, augmentat și de interpretarea, la cererea publicului, a două miniaturi chopiniene — *Vals* și *Mazurcă* —, s-a datorat, credem, cîntului său sensibil, poate hipersensibil pînă la o ușoară hipertrofiere a imaginii romantice, tușeului perlat și elanului ce a conferit un suflu unitar discursului său. Să adăugăm și faptul că acompaniamentul orchestral a echilibrat, pe alocuri, patosul interpretei.

În privința dirijorului — invitat al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Răzvan Cernat, se poate spune că deși a oferit pe parcursul primelor două opus-uri interpretate o imagine plăcută, în care am descifrat seriozitatea și dorința de autodepășire, de abia în momentul simfonic final, marcat de monumentala *Simfonie nr. 3, în re minor* de Bruckner, a făcut dovada integrală a atuurilor sale artistice. Am remarcat, prin urmare, o concepție clară și nuanțată totodată asupra partiturii bruckneriene, o gestică eficientă, dominată de lărgimi, condusă cu precizie dar schematică uneori, un remarcabil „esprit de finesse" în conducerea temelor lirice, feminine, în reliefarea grațiosului pe care credem că l-ar valorifica foarte bine în muzica mozartiană (în ciuda unei vădite preferințe pentru muzica romantică și postromantică) — atît „in mente" cît și „in facto" — o construcție copleșitoare prin gigantismul ei, pe care dirijorul a reușit să o articuleze echilibrat și expresiv. Chiar dacă această interpretare nu a exultat prin forță și spontaneitate, ea s-a bucurat de un binemeritat succes din partea unui public ce a apreciat munca onestă, asiduă, echilibrată și expresivă a unui dirijor dotat, căruia îi dorim pe viitor mai mult aplomb.

Perpetuum „W. A. Mozart"

Sugestiv intitulat, cel de-al treilea concert găzduit de Studioul de Concerte al RTV Române în luna iunie a.c., ni s-a relevat un numai ca un prilej, cu importante consecințe educative, de aprofundare a universului mozartian, dar și ca o benefică inițiativă de prezentare a unor tinere și foarte tinere valori ale artei interpretative românești.

Din nou dirijorul Iosif Conta, muzician aflat la o deplină și viguroasă maturitate, se face „vinovat" de... generozitate, atunci cînd încurajează, pe parcursul unui singur concert, un mare număr de interpreți.

Ceea ce a putut părea inițial un „mélange" s-a transformat, treptat, într-o demonstrație de măiestrie și talent, adică exact în scopul scontat de organizatori.

Așadar, aproape trei ore de muzică, articulată ca un caleidoscop din opt nestemate mozartiene, a fost prețul revelațiilor amintite, un preț solicitant, dar și plăcut.

„Maratonul tinereții" — cum s-ar putea subintitula acest concert —, a început sub auspiciile muzicii camerale prin *Sonata pentru două piane, în re major*, KV 448 interpretată de Carmen Mihalache-Dimulescu și Vlad Dimulescu.

Versiunea oferită de cei doi foarte dotați pianiști s-a circumscris orizontului de strălucire al acestei creații (datată — 23 nov. 1781, cu un an înaintea Simfoniei „Haffner") printr-un dialog dinamic, marcat de elanuri virtuoze, de o montare complexă a țesăturii instrumentale și de o viziune stilistică impecabilă.

O altă partitură, poate mai puțin cunoscută, dar desigur, valoroasă, și-a dezvăluit în continuare volutele sonore prin interpretarea inspirată a organistului Nicolae Licaret. *Andante și Allegro pentru orgă solo în do major*, KV 328 (elaborată, probabil, în 1778 — anul *Simfoniei în sol major* și al *Concertului pentru flaut și orchestră în do major*, KV 229), a reprezentat cea de-a doua reușită a concertului, colorată atît de timbralitatea specială a instrumentului, cît și de majestuoasa gravitate a muzicii. De la pian la orgă și apoi la cvartetul cu pian, iată traseul cameral al primei părți a concertului. Să subliniem însă că cea de-a treia și respectiv ultima piesă din prima parte a programului — *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel în sol minor* KV 478 s-a situat pe o coordonată a maturității mozartiene (anul 1785 la sfîrșitul căruia a fost elaborat este și anul *Cvartetului disonanțelor*, KV 465, și al *Concertului pentru pian și orchestră în re minor*, KV 466) ce a găsit rezonanța dorită prin travaliul formației „Pro Arte",

Pe lîngă grația și strălucirea — inerente unui discurs semnat W. A. Mozart (ce în această perioadă ne amintește de *Nunta lui Figaro* aflată în lucru), am apreciat coerența și consistența traseelor instrumentale, susținerea tensionată a arcurilor dinamice, fiorul dramatic conferit de o interpretare dintre cele mai fericite datorate muzicienilor: Anda Petrovici, Iosef Calef, Vasile Ioan, Nicolae Licareț.

Partea a doua a concertului a început cu o bijuterie muzicală, *Mica Serenadă, KV 525 în sol major.*

Purtînd însemnele aceluiași an — 1787 — ca și dramma gioccoso *Don Giovanni, „Mica serenadă"* nu este altceva decît sublimarea unui gen de așa-zis „divertisment". Am sesizat din plin această sublimare, dimensiunea unei interpretări de referință datorată în primul rînd bagheței Artistului emerit Iosif Conta, precum și orchestrei ce a cultivat un cînt omogen, elegant, frumos.

După interpretarea *Micii Serenade* ce a reprezentat, fără îndoială, punctul culminant al aportului orchestral din cadrul acestui concert, atenția ni s-a comutat din nou asupra unui profil de tînăr și valoros muzician, violonistul Florin Ionescu-Galați. Apropiindu-se de vîrsta la care însuși Mozart elaborase, pentru uzanță proprie, cel de-al treilea din cele cinci concerte salzburgheze (19 ani), Florin Ionescu-Galați s-a dovedit a fi nu numai un violonist temeinic pregătit (după cum se autoaprecia chiar Mozart) dar și un muzician plin de talent, dezinvolt și matur în tălmăcirea sensurilor expresive ale acestei partituri. Virtuozitatea — foarte bine reliefată în cadența de la sfîrșitul primei părți a concertului și în tonalitatea intensă și vibrantă a viorii sale și spontaneitatea altoită pe o gîndire muzicală riguroasă, toate acestea au conturat o perspectivă evolutivă extrem de promițătoare a tînărului interpret.

Din păcate, nu se poate susține aceeași idee în legătură cu interpretarea *Concertului pentru pian și orchestră nr. 23 în la major, KV 480* de către tînăra pianistă Diana Popescu. În ciuda unei sonorități frumoase, cristaline, de un lirism nobil, discursul său a fost lipsit, pe alocuri, de coerență (aspect evidențiat mai ales de partea a II-a a Concertului) ca și de vigoare în nuanțarea dinamică. Totuși, partea a III-a a Concertului a pus în lumină valențele unei tehnici realizate, pe care am dori-o mai mult în slujba expresivității.

Sperăm însă că viitorul va dezminți această formă, mai puțin competitivă, a pianistei Diana Popescu din seara de 26 iunie a.c.

O notă distinctivă în armonia acestei seri muzicale mozartiene a fost conferită prin prezența tinerei mezzo-soprane Ruxandra Donose, într-un moment de „efuziune" lirico-dramatică. Cele două arii, din opera *Nunta lui Figaro* și respectiv *Clemența lui Titus* interpretate de Ruxandra Donose la începutul celei de a III-a părți a Concertului (o segmentare motivabilă prin diversitatea ipostazelor creatoare și interpretative) reprezintă tot atîtea argumente ale unei evoluții ce se anunță spectaculoasă. Începînd cu vocea gravă, de o calitate deosebită atît prin consistența și catifeaua timbrului cît și prin ambitus și volum, și continuînd cu aleasa muzicalitate a tinerei cîntărețe, dezvoltată pe un făgaș stilistic de profunzime, personalitatea Ruzandrei Donose începe să se cristalizeze din adîncime spre strălucire. Deși se află la începutul unui lung și spinos efort de acumulare, Ruxandra Donose își anunță deja candidatura pentru galeria de aur a mezzo sopranelor noastre.

Iată-ne ajunși la sfîrșitul „maratonului" nostru, plătit cu efort, dar și cu reale satisfacții estetice.

O ultimă satisfacție am datora-o violonistei Anca Bițan, admirabilă prin siguranța, virtuozitatea și concepția interpretativă, daruri pe care le-a investit în *Serenada în re major KV 203* (ultima piesă a concertului).

Talentul violonistei s-a revărsat generos, printr-un autentic fior interpretativ (avînd ca referință partea a III-a Andante cantabile, a lucrării) asupra rezultatului de ansamblu, garantat de girul dirijorului Iosif Conta.

Așteptăm, în continuare, alte asemenea fericite îmbinări ale utilului — lansarea sau confirmarea unor tinere valori interpretative — cu plăcutul, în versiunea sa cea mai emancipată — valoarea estetică.

Ileana PREDA URSU

Premiere la Opera Română

„Gianni Schicchi" de Puccini

Opera Română își propune, cu reluarea capodoperei pucciniene *Gianni Schicchi,* completarea repertoriului italian postromantic, căutînd să aducă o anume periodicitate în minimum de varietate pe afișul teatrului. Este poate partitura care a cunoscut cele mai multe reluări în ultimele decenii, fapt explicabil și din cauza seriilor scurte de reprezentanții față de alte lucrări ale marelui compozitor. Totuși, se justifică această revenire din necesitatea de a se face mereu auzită, pentru noile generații, o muzică situată în prima categorie a teatrului liric.

Spectacolul, cu titlu de premieră, aparține regizorului Hero Lupescu (scenografia Roland Laub) care reia, cu o distribuție schimbată, o montare anterioară, mizînd acum pe noi contribuții interpretative. Concepția de ansamblu, minuțios elaborată, se plasează pe terenul unui pitoresc cu nuanțări comice grotești, traversat de cîteva ori de o undă lirică. Culoarea și desenul costumelor și decorurilor respectă aceste coordonate, regizorul acordînd, poate mai mult decît în alte montări ale sale, importanța cuvenită dificultăților partiturii și, implicit, redării corecte a textului literar și muzical, prin evitarea unor efecte prea încărcate în jocul actoricesc. Deci, rememorîndu-ne atmosfera de ansamblu, așezăm acum în cadrul respectiv alte chipuri.

În rolul titular, interpretul urmărit de noi a fost baritonul Nicolae Urziceanu. O voce frumoasă și dramatică, ce rezonează cu temperamentul puternic și reținut al actorului, ne propune în Schicchi o imagine lucidă, sarcastică, dezafectată de tradiția comică a rolului. Efectul, deși convingător, se plasează la polul opus compoziției savuroase a lui Octav Enigărescu, pe care am admirat-o cu ani în urmă. Gianni Schicchi, în aceste condiții, ne apare, între Marcello și Scarpia, la dimensiunile teatral-muzicale ce caracterizează rolurile de bariton puccinian în general.

Lumina spectacolului vine din registrul liric, unde Liliana Văduva aduce, prin cînt și expresie, întreg farmecul adolescenței cerute pentru Lauretta, iar Florin Georgescu, cu temeritatea-i vocală ce i-a asigurat pînă acum succesul, răspîndește efuziunea solară a canzonetei italiene. O galerie de tipuri — și ticuri îi înconjoară pe cei trei protagoniști. Remarcabilă, fiecare contribuție a demonstrat că Opera Română are în continuare valori certe, apreciate ca atare de public, cînd sînt bine distribuite. Lucia Cicoară Drăgan, Marina Mirea, Mihaela Agachi, Pompei Hărășteanu, Teodor Ciurdea, Nicolae Bratu au dat replicilor și minunatelor ansambluri din miniaturala capodoperă pucciniană strălucire, diversitate și autentică vervă de comedie burlescă. Cîteva apariții episodice mai pot fi menționate — Adrian Ștefănescu, Ion Grigorescu, Ștefan Teodorescu, Horia Tigoiu. La pupitrul dirijoral, Carol Litvin nu a menajat vocile în manieră tradițională, arătînd că

orchestra este un partener egal în realizarea de ansamblu, ceea ce, la Puccini, ne poate oferi ipostaze noi ale partiturii.

În completarea serii de operă revedem *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, în versiunea lui Jean Rînzescu, care rezistă de ani de zile la Opera Română. Să recunoaștem, ar fi binevenit și aici un tratament de întinerire ca regie și distribuție, pentru a nu da acestei originale opere românești doar vîrsta respectabilă a manuscriselor lui Ion Luca Caragiale.

„*Curtea Veche*" de *Mihail Jora*

În acțiunea de redescoperire a artei lui Mihail Jora, după *Demoazela Măriuța* și *La piață* ni se oferă o montare interesantă a miniaturalului balet *Curtea veche*. Trimiterile expresive către o lume a rememorărilor moldave, străbătute în muzică de aluzii stravinskiene, au poezie și un parfum evocator care au incitat spiritul sensibil al Alexei Mezincescu. Autoare a coregrafiei și regiei, ea realizează o suită de imagini desenate cu finețe și inventivitate, portretizînd și legînd idei într-o succesiune surprinzătoare și delicată. Impresia generală este cea a unui balet „de cameră", cu relații semantice complexe, cu trăiri interiorizate și punctări pitorești. Cine caută în acest balet spectacolul de factură romantică pleacă nemulțumit. Cine încearcă să-i descifreze sensurile în umbra poeticii dansului, are prilej de satisfacție, chiar dacă muzica, cîntată de orchestra Operei Române, sub bagheta lui, Carol Litvin, cu prea mare forță și lipsă de maleabilitate, nu urmează îndeaproape aceleași sensuri. Un reglaj fin între intențiile dansului și expresia dirijorală ar reprezenta un cert cîștig pentru spectacol, așa cum asocierea baletului cu altceva decît *Carmen* de Bizet-Scedrin ar însemna o înțelegere superioară a unității ansamblului serii coregrafice.

Interpreții „septetului" coregrafic pot fi numiți toți, pentru merite apreciabile în desfășurarea acțiunii „tăcute" la care au fost invitați. Roxana Colceag are virtuți expresive evidente, Eugenia Cotovelea este romantică pînă la desuetudine, Nicolae Deneș, Gabriel Opincaru și Mihai Spiridonescu compun personaje pitorești, Andreea Mezaroș și Tiberiu Almosnino completează armonios ansamblul. În decorul gradat ca culoare al Adrianei Urmuzescu, cu costumele suple ale Vioricăi Petrovici, Alexa Mezincescu realizează o elegie moldavă care, fără a determina un mare succes de public, are meritele creației profesionale ce poartă pecetea unei personalități.

Premiere la Operetă

„*Lysistrata*" de *Gherase Dendrino*

Lysistrata de Gherase Dendrino revine, după două decenii, pe scena Operetei bucureștene, purtînd același mesaj de stringentă actualitate — apărarea păcii. Muzica lui Dendrino, lucrată cu măiestrie, interesantă ca limbaj, rezistă timpului mai bine ca textul libretului lui Nicușor Constantinescu, agrementat cu replici de un umor îndoielnic, mai ales în scenele de proză. În textul cîntat situația poate fi apreciată parțial, din cauza unei dicții generale greu de înțeles, ceea ce nu este, în ultimă instanță, un avantaj. Ne reîntîlnim însă cu pagini muzicale care au o anume celebritate în repertoriul operetei românești, confirmînd personalitatea autorilor și succesul de public.

Spectacolul semnat de George Zaharescu se dorește actual și dinamic, solicitînd mai ales efectul imediat, învecinat cu estrada. Poate că la această impresie contribuie și scenografia lui Mihai Mădescu, săracă și pestriță totodată, urîțind personajele în intenția de a fi „realistă". Să adăugăm, la capitolul speranțelor parțial împlinite, și conducerea muzicală a lui Mircea Luculescu, zgomotoasă și adesea în neconcordanță cu scena.

Cîteva nume se înscriu totuși pe traiectoria bunelor tradiții ale teatrului. Dorin Teodorescu, statuar, își conduce vocea cu siguranța „junelui prim", Daniela Diaconescu este mobilă, delicată în joc și are o justă imagine a partiturii, Nicolae Simulescu și Marta Savciuc găsesc soluții pentru a păstra un tonus antrenant al umorului. Rolul titular nu pare să o fi atras pe Laura Niculescu, care nu părăsește o atitudine posacă decît pentru a-și forța vocea. În rest, numele actorilor cîntăreți se înscriu într-o suită ce are meritul muncii de pregătire, fără a ne entuziasma. Din păcate, mesajul este caricatural, cu toate eforturile realizatorilor (coregrafă Mihaela Atanasiu) și efectele de sonorizare pe bandă, care voiau să imprime o linie modernă, cu multiple trimiteri satirice. Iată de ce credem că *Lysistrata* de Gherase Dendrino, în actuala versiune, este, parafrazîndu-l pe Shakespeare, „mult zgomot pentru... puțin".

Grigore CONSTANTINESCU

Corul de copii al Radiotelevizîunii Române — 40 de ani de activitate

O manifestare cu adevărat de excepție a avut loc duminică 8 iunie în Studioul de concerte de pe strada Nuferilor! Un concert susținut de corul de copii al Radiotelevizîunii Române, dirijor Eugenia Văcărescu Necula, a marcat împlinirea a nu mai puțin decît... 40 de ani de la data înființării prestigiosului ansamblu, care, de la primele sale apariții în public, s-a impus definitiv în viața muzicală a țării.

Discuri, imprimări în studiourile de radio și televiziune — în medie cam 200 de minute pe an, uneori chiar mai mult, evoluții în concerte, turnee pste hotare... iată în cîteva cuvinte concentrată activitatea Corului de copii al Radiotelevizîunii Române. Cantității i se alătură, desigur, *calitatea*. Și aici stă marea forță, secretul reușitei acestui cor de copii. Iată de ce sălile de concert sînt pline, compozitorii dedică din ce în ce mai multe partituri formației, discurile se epuizează rapid iar în urma turneelor efectuate peste hotare, despre școala muzicală românească se vorbește cu și mai mare respect și admirație. Dar talentul, drăgălășenia și bucuria de a cînta a copiilor din cor nu sînt de ajuns pentru realizarea unor astfel de performanțe. Lor li se adaugă știința, dragostea, răbdarea și perseverența dirijorului, acest „suflet" al formației, „suflet" care — pentru Corul Radiotelevizîunii Române — poartă astăzi numele Eugeniei Văcărescu Necula. Fină muziciană, om de suflet și talent, Eugenia Văcărescu Necula și-a dedicat întreaga carieră copiilor din corul său. Eugenia Văcărescu Necula continuă munca celor patru dirijori ce au condus în cei 40 de ani Corul Radiotelevizîunii Române: Ion Vanica, Elena Vicică, Theodor Cartiș, Nicolae Vicleanu. La activitatea propriu-zisă a corului mare, Eugenia Văcărescu Necula a mai adăugat și realizările unei corale de fete și munca la o grupă de începători alcătuită din copii de la 6 la 10 ani, grupă din care se vor alege, în timp, viitorii membri ai corului de concert, grupă — accentuăm cu umor cuvîntul — ce cuprinde... 140 de membri. Eugenia Văcărescu Necula lucrează deci cu aproape 250 de

copii și realizează cu ei adevărate minuni. Căci cu sonoritățile pe care le-am ascultat în madrigalele de Baltasare Donati, Adam Gumpelzheimer sau Thomas Morley se poate mîndri, oricînd, un cor de profesioniști. Aceeași observație pentru acuratețea intonației, corectitudinea stilistică și pentru partiturile semnate de Haydn, Mozart sau Schubert. Atenta finisare a detaliilor, rotundul contururilor melodice și migăloasa lucrătură a vocilor ce se vor uni într-un edificiu sonor perfect echilibrat permit accesul la reușita interpretării unor pagini ca cele semnate de Petr Eben, Hristo Nedealcov, Oleg Hromușin, Dan Voiculescu, Felicia Donceanu sau Sigismund Toduță. Cu cîtă dragoste cîntă copiii din Corul Radioteleviziunii Române cîntecele intim legate de viața lor, implicit de viața tuturor copiilor lumii, am remarcat ascultînd creațiile compozitorilor Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Vasile Timiș, Marin Constantin, Doru Popovici, Mihai Moldovan, Alexandru Pașcanu, Anton Dogaru... Da, un concert cu adevărat extraordinar, nu numai prin adînca semnificație a unei date cît, mai cu seamă, prin impecabilul realizării artistice (să nu uităm pe soliștii Gabriela Zaharia, Roxana Stîngaciu, Yvonne Ghiță, Diana Rusei, membri ai corului cărora cu dragoste și bucurie li s-a alăturat și marele muzician și artist care este tenorul Valentin Teodorian. La pian, colaboratoarea de excepție a formației, Marta Joja. Și-au mai dat concursul instrumentiștii Nicolae Licareț, Matei Alexandru și Rodica Oancea).

Cristina SĂRBU

Grupul de muzică nouă "Traiect"

Promovînd constant în programele sale muzica contemporană, în toată diversitatea și complexitatea sa estetică, grupul de muzică nouă „Traiect", creat și condus de compozitorul Sorin Lerescu, a prezentat în sala „Studio" a Filarmonicii „George Enescu" un nou concert de prime audiții.

Programul concertului din 21 mai, cuprinzînd lucrări de Liviu Ionescu, Fred Popovici, Dieter Schnebel, Sorin Lerescu și Tiberiu Olah, s-a dorit a fi o incursiune în actualitatea creației muzicale contemporane, aducînd în prim-planul atenției publicului cîteva opus-uri semnificative în acest sens.

Rezonanțe pastorale III de Liviu Ionescu s-a conturat drept o lucrare de factură neoromantică, cu dese interferențe ale melosului popular românesc. Păstrînd spiritul tradițional al fiecăreia dintre cele trei părți constitutive (prima individualizînd timbrurile instrumentale ale viorii, flautului, clarinetului, violoncelului, pe fundalul acompaniator al pianului; cea de a doua debutînd cu o cantilenă a violoncelului, preluată și amplificată de restul ansamblului; finalul viguros, dansant în atmosfera rondo-ului clasic, făcînd loc și elementului de virtuozitate) lucrarea a degajat luminozitate, seninătate.

După opusurile subscrise ciclului *Introducere în anatomia sunetului*, compozitorul Fred Popovici și-a încadrat partitura *„Pentru Traiect"* într-o nouă clasă de compoziție, denumită *Tremurul unui sunet* (și care își propune explorarea realității sonore prin anumite spectre de înarmonice). Autorul — la curent cu rezultatele de ultimă oră obținute pe plan mondial în domeniul sondării resurselor sonore a marcat traseul recentei piese pe baza ideii de trecere de la o zonă de zgomot, tranzitorie, către captarea unei zone stabile a cărei fundamentală virtuală era nota „mi" (41,25 Hz) — coarda liberă a contrabasului. Propunînd interpreților și publicului parcurgerea unui spațiu sonor departajat prin simularea sunetului de clopot, zona filtrelor a modulațiilor de frecvență, prin zona spectrelor, ce cristalizează sunetul final, Fred Popovici s-a redenumit prin lucrarea *„Pentru Traiect"* drept adeptul avangardismului prospectiv.

Programul a continuat cu două lucrări ale compozitorului vestgerman Dieter Schnebel. Muzicianul a aderat la începutul carierei la sfera preocupărilor legate de serialism, luînd apoi contact cu muzica așa numit „negativă" (ce pune sub semnul întrebării însăși muzica europeană, cochetează cu efecte sonore duse la extrem etc.) și îndreptîndu-se în cele din urmă spre reluarea critică, spre comentarea din perspectivă actuală a marii, tradiționalei muzici.

În această ultimă etapă de creație s-au înscris și opusurile interpretate de „Traiect". *Cvintetul cu pian* — o replică la genul frecventat de clasici — a substituit în formula instrumentală, cea de-a II-a vioară cu clarinetul. Pornind de la un „prefabricat" sonor, un fond neutru evasitonal, autorul „preludiază" succesiv, amintind de maniera unui Chopin, Brahms, Schubert etc. Impresia dorită: o introspecție prin care memoria muzicianului contemporan își manifestă obsesia față de moștenirea patrimoniului artistic universal. Cealaltă lucrare semnată de Schnebel, intitulată *„Pan"* și dedicată flautului, apelează la estetica (foarte la modă cu 10—15 ani în urmă) a modulelor, situîndu-se în sfera „operelor deschise". În sensul că interpretului i-au fost puse la dispoziție seturi de înălțimi, de durate, de sugestii etc., lăsîndu-i-se liberă alegerea combinării, a succesiunii lor. Interesante ca idei teoretice (mai ales *Cvintetul)* cele două partituri ne-au convins însă mai puțin sub aspectul concretizării muzicale, pe care am găsit-o totuși, aici, lipsită de „poantă".

Prin lucrarea sa *Solo-Multipli* — pentru instrumente soliste sau combinarea lor diferită (varianta pentru contrabas, trombon și percuție) Sorin Lerescu se înscrie într-o estetică de actualitate, anvizajînd realizarea unui corpus sonor în care elementele componente se pot asambla după anumite criterii de structură și sens, muzicile astfel reunite însemnînd, cu fiecare nouă interpretare, un demers reînnoit și original. Fiecare dintre piesele solo care aicătuiesc această compoziție, deschisă ca formă și implicit ca valoare semantică, propune o evoluție de tipul: sunet nedeterminat — cvasideterminat — determinat, cu revenire la primul element al relației. Modul însă, în care fiecare piesă în parte individualizează acest raport generator constituie de fapt elementul de valoare al lucrării semnate de Sorin Lerescu.

Sonata pentru contrabas și bandă magnetică, purtînd pecetea de măiestrie a compozitorului Tiberiu Olah, a însemnat punctul culminant al concertului. Logica fără cusur a discursului „in live" al contrabasului, căruia i s-a suprapus evoluția benzii magnetice, rafinamentul planurilor timbrale și diamice, sentimentul de sistem perfect construit, căruia cu greu i se poate desprinde un element, iată calitățile indubitabile ale noii partituri a maestrului Olah. Acestei muzici deosebite i-a dat o interpretare pe măsură contrabasistul de talie internațională care este Ovidiu Bădilă.

Aportul celorlalți membri ai Grupului „Traiect", Leontin Boanță — clarinet, Inna Oncescu — pian, Silvia Semeniuc — violoncel, Grete Tartler — violă, Denisa Răgălie — percuție, Gabriel Tăpligă — flaut, Adam Seminiceanu — fagot, a fost determinant în realizarea fiecărei partituri în parte.

Distinsă și pertinentă prezentarea semnată de Fred Popovici.

Laura MANOLACHE

Concertul clasei de compoziție Ștefan Niculescu

Frumoasele inițiative ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu" de a organiza manifestări ale claselor de compoziție — adevărate regaluri ale tinerei efervescențe creatoare și minunate prilejuri de punere în contact cu cele mai noi, și deloc negli-

jabile, căutări ale laboratoarelor de creaţie purtînd amprenta pedagogică inconfundabilă a unor maeştri ai şcolii de compoziţie bucureştene precum Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe etc. —, s-au îmbogăţit, la 20 mai, prin Concertul clasei de compoziţie a conf. univ. Ştefan Niculescu.

Prezentînd un interesant şi variat program cameral, cei trei discipoli ai maestrului Ştefan Niculescu — Dan Dediu (anul I), Adrian Nichiteanu şi George Balint (anul IV) —, s-au conturat ca tot atîtea personalităţi distincte, inspirate şi modelate cu o rigoare demnă de tutelajul profesorului lor.

După prezentarea plină de sentiment şi culoare a tinerei muzicologe Anca Romeci — o preferată a concertelor claselor de compoziţie din cadrul Conservatorului bucureştean — am luat pentru început cunoştinţă de preocupările creatoare ale foarte tînărului Dan Dediu, aflat, probabil, la primul impact cu publicul avizat, deşi nu prea numeros, al sălii de concerte a Conservatorului. Cele *Cinci piese pentru pian*, interpretate de autor cu multă dezinvoltură şi pe suportul unei remarcabile virtuozităţi instrumentale, ne-au dezvăluit o gîndire canalizată spre structuri netradiţionale, sondînd cu temeritate, dar nu întotdeauna cu o logică impecabilă, perimetrul muzicii experimentale, cu vagi trimiteri spre teatrul instrumental (mai ales prin prelungirea gestică a unor intenţii muzicale, în finalul ciclului). Pornind de la ideea modelării sonore a unui timp pulsatoriu, surprins printr-o tehnică graduală, în virtutea căreia succesivele dilatări şi contractări sonore ne apar ca veritabile momente de culoare şi caracter (prin investirea fiecărui stadiu pulsatoriu cu un element timbral neutru reprezentat de clopoţel, maracas, fluier), cele *Cinci preludii pentru pian* au o configuraţie unitară (datorită, probabil în mare măsură, intuiţiei muzicale). Ele sugerează o gîndire, care, în ciuda evidentei tentaţii spre originalitate (înţeleasă, în această etapă incipientă de asimilare a meşteşugului componistic, ca o necesitate de situare la zi cu ultimele descoperiri ale muzicii experimentale) propune configuraţii sonore viabile, înfiorate de „vizionarismul" unei vîrste. Cea de a doua lucrare prezentată de Dan Dediu, sugestiv intitulată *„Arii latine" pentru tenor şi pian*, ne-a dezvăluit o altă faţetă a strategiei tînărului compozitor, vizînd de această dată noi sonorităţi vocale şi noi modalităţi de investire semantică a sonorităţilor unor limbi literare, latine desigur. Pe lîngă tendinţa experimentală, din nou în vigoare, ce ne aminteşte de foarte apreciata lucrare *Noapte de mai* a compozitorului Alexandru Petrescu — prezent în cadrul acestui concert în calitate de tenor cultivat, cu o surprinzătoare tehnică vocală şi cu virtuţi de autodidact — am remarcat o mult mai mare claritate a devenirii sonore, un simţ rafinat al rostirii poetice (de la Giordano Bruno la Nichita Stănescu).

Cu mult mai aşezate în apele cristaline ale unei sinteze — chiar dacă timpurii, ne-au apărut rezultatele celorlalţi doi protagonişti ai concertului — Adrian Nichiteanu şi George Balint. În cazul *Cvartetului* de Adrian Nichiteanu (o realizare din anul III a tînărului compozitor) am observat acelaşi efort de consolidare a setului său de mijloace componistice sub miza organicului şi a armoniosului, chiar dacă suportul programatic al lucrării sale frizează absurdul. Dacă în cele *Cinci preludii pentru pian* elaborate în primul an de studiu, după acelaşi scenariu apocaliptic, întîlneam o soluţionare optimistă a problematicii ce gravitează în jurul omului contemporan şi a confruntării sale cu spectrul unui război devastator, în *Cvartetul de coarde* dezintegrarea este irevocabilă.

Pare că nu mai există scăpare cînd forţa oarbă se dezlănţuie într-o impresionantă şi riguroasă ţesătură de fugă ce aminteşte de strategia bartokiană din *Muzica pentru orchestră de coarde, celestă şi percuţie* (este vorba despre epuizarea materialului cromatic prin intrări din cvintă în cvintă). Mai ales cînd după clusterul exploziv al pianului de la sfîrşitul părţii a II-a urmează un „Tablou al Hiroşimei după dezastru" — o ultimă parte ce spulberă orice urmă de coeziune a substanţei sonore. Trebuie să subliniem că pe lîngă problematica, susceptibilă de a fi controversată, impusă de scenariul său programatic, *Cvartetul de coarde „Vox Pacis"* — pe care l-am audiat cu deosebită satisfacţie în interpretarea unei tinere formaţii alcătuite din Luminiţa Burcă, Monica Costea, Bordei Constantin şi Emanuel Pecingină —, dezvăluie un talent muzical viguros, dublat de o vocaţie analitică şi constructivă ce poartă cu siguranţă girul călăuzitor al prestigiosului pedagog şi muzician Ştefan Niculescu.

Definind ultima perioadă componistică a tînărului George Balint, *Cvartetul de coarde* şi în special *Septetul pentru clarineţi „Povestea unei aripi"* (ambele incluse în programul acestui concert) denotă o măiestrie timpurie, în care regăsim deopotrivă siguranţa constructivă şi gîndirea originală, de splendidă proiecţie filozofică — în cazul *Septetului.*

Mai întîi *Cvartetul de coarde* — interpretat cu aplomb de o formaţie alcătuită din Bogdan Bobocea, Valentin Năstase, Theodor Coman şi Radu Naghi —, ne-a impresionat prin concizia sa formală pusă în slujba unei exprtsii esenţializate, în cadrul unei forme voit dezarticulate la nivelul întregii lucrări. Adevărata revelaţie a fost însă *„Septetul „Povestea unei aripi"* — tălmăcit cu multă expresivitate, (cu sprijinul înregistrării pe bandă) de clarinetistul Dan Avramovici —, o deosebit de plastică viziune asupra naşterii şi devenirii unei forme sonore. Această aventură formală, gradată pe parcursul a şapte secţiuni distincte, sculptează dintr-un material spectral (părţiale ale şirului armonicelor naturale) uluitoarele ipostaze temporale ale unei entităţi, văzută din perspectivă acumulativă, structurativă şi destructurativă, obţinută din fazări şi defazări precum şi din alte interesante deveniri tematice. Pe parcursul celor şapte părţi — intitulate simbolic, sub aspectul corespondenţei formale — *Strigătul; Somnul; Trezirea; Viziunea; Zămislirea; Cîntecul* — esenţială este organizarea temporală, prilejuind un impresionant joc de premoniţii şi ecouri, astfel încît întîlnirea cu sinele ca stare de graţie este redată printr-un unison general pasager la sfîrşitul lucrării.

Revenind asupra satisfacţiilor globale oferite de concertul clasei de compoziţie a conf. univ. Ştefan Niculescu, ne gîndim mai întîi la superba dăruire pedagogică ce se simte, discret dar eficient, în umbra fiecăruia dintre discipoli, la minunatul climat de modelare profesională şi implicit spirituală oferit de Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, şi nu în ultimul rînd, la vigoarea creatoare şi intelectuală a unor tineri despre care, cu siguranţă, se vor mai spune, în continuare, foarte multe lucruri bune.

I.P.U.

Vocaţia universală a folclorului românesc (XXI)

Sala Studio a Ateneului Român, luni, 16 iunie ora 17,30. O nouă seară muzicală, cea de a unsprezecea, din ciclul „Vocaţia universală a folclorului românesc". Viorel Cosma, ca de fiecare dată, supune atenţiei publicului pagini inedite inspi-

rate din fantastica bogăție ritmico-melodică a folclorului nostru, pagini semnate de nume de compozitori aparținînd celor mai diverse zone cultural-geografice, în majoritatea cazurilor, prezentate în primă audiție românească. Programul a început cu *Rapsodia Română nr. 4 pentru pian* de Zdeneck Lubicz Skihovski interpretată de Ilinca Dumitrescu. Născut la Lublin în 1845, polonezul Zdeneck Lubicz Skihovski devine în 1885 cetățean român. Muzician complex, pianist concertist și compozitor, pedagog de aleasă reputație (i-au fost elevi Constanța Erbiceanu și Ersilia Roșca), Zdtneck Luicz Skihovski și-a apropiat cu dragoste folclorul românesc, de sub pana sa inspirată ieșind nu mai puțin de șase *Rapsodii române* pentru pian precum și balada lirico-dramatică *Vîrful cu dor*.

Rapsodia Română nr. 4 a fost tipărită în 1895, dedicată fiind celebrului pianist Francis Planté. Compozitorul se dovedește în aceste pagini un foarte bun cunoscător al melodicii și ritmului popular românesc, al scrieturii modale. Lucrarea oscilează între baladă și joc, scriitura pianistică solicitînd resursele de velocitate ale interpreților.

Cesar Bresgen (Austria), compozitor contemporan, cunoscut deja publicului românesc, figurează în programul serii pe care o comentăm cu două lucrări în primă audiție: *Cinci cîntece românești pentru voce și chitară* (interpreți — Ruxandra Donose și Vasile Colțea) tipărite la Frankfurt pe Main în 1970 și *Cvinteto Borromeo* pentru vioară, clarinet, oboi, trombon și pian (George Dima, Aurelian-Octav Popa, Eugen Glăvan, Florin Pane și Iosif Ion Prunner) scris în 1957 dar revăzut în 1980. Cele *Cinci cîntece* (Foaie verde, foi de nuc, Foaie verde viorea, Suflă vîntul cînepa, Împărate, împărate, pune pace nu te bate și Taci mireasă, nu mai plînge) sînt de factură aproape clasică, în maniera lui Tiberiu Brediceanu sau Eugen Monția. Linia melodică apelează des la citatul folcloric. Autorul se dovedește un adevărat virtuoz în armonizarea modală ca și în varierea materialului muzical ce-i stă în față. Aceste observații vizează în egală măsură și *Cvintetul Borromeo*.

Hora pentru vioară și pian scrisă de compozitorul și dirijorul Marc Lavry (Israel 1903—1967) nu este singura sa piesă inspirată de folclorul românesc. Muzicianul mai semnează și o *Horă tristă pentru orchestră simfonică* concepută pe linia melodică a unui bocet. *Hora pentru vioară și pian* (George Dima, Iosif Ion Prunner) este o piesă de efect, de virtuozitate, cu contururi strălucitoare, de joc și cu pregnante măsuri sincopate.

Cele *Două cîntece românești pentru voce și pian* de Sarközy Istvan (n. 1920) și datate 1949 sînt, în formula inițială, scrise pentru voce cu acompaniament de orchestră. De două ori laureat al Premiului *Erkel*, profesor la Conservatorul din Budapesta, Sarközy Istvan a ales pentru aceste cîntece două melodii românești, *Pe dealu cu siminicu* (un „doinind" pe o melodie culeasă de Béla Bartók) și *Foaie verde iarbă creață* (pe o linie melodică veselă dictată de un rapsod popular necunoscut, căreia i s-a adaptat un text). Partiturile sînt măiestrit concepute cu turnuri de frază și armonizări modale de certă filiație românească. (Au interpretat Ilinca Dumitrescu. David Ohanesian).

Și numele lui Franz Koringer este deja cunoscut publicului bucureștean. De astă dată compozitorul austriac (n. 1921) se prezintă cu o *Sonată pentru violoncel și pian* (Ioana Ostafi, Iosif Ion Prunner). Fără a fi declarat „românească" lucrarea face trimitere directă la creația noastră populară. Autorul este un bun cunoscător al melodiilor populare românești, lista sa de opusuri mai cuprinzînd două lucrări ce-și trag seva din colecția de cîntece *Pe deal la Teleormănel*. *Sonata pentru violoncel și pian* este o lucrare „cuminte" în formula tradițională a părților repede-lent—repede, cu o parte mediană tip parlando-rubato încadrată de pagini bine ritmate, în măsuri alternative.

Dansurile populare românești pentru pian la patru mîini (Florina Cozighian, Liliana Rădulescu) întregesc această seară de recital cu partea lor secundă (prima serie de *Dansuri* au putut fi deja ascultate în același cadru și în aceeași interpretare). Orchestrate de Kodaly, aceste *Dansuri* scrise într-o manieră lejeră, ușor accesibilă, de efect, cunosc o largă circulație în lumea întreagă. Autorul lor, Chovan Kalman (1852—1924), fost profesor de pian și compoziție la conservatorul din Budapesta, și-a asigurat deci, și prin aceste piese, declarat „românești", o mare popularitate.

Ultima lucrare din program semnată de scoțianul Jeremy S. Randalls este un *Trio pentru suflători de alamă* datat 1982 (Cristian Diaconescu, Remus Cozma, Radu Guți). Muzica românească, patosul și ritmica melodiilor l-au cucerit pe compozitorul scoțian, care se regăsește cu plăcere în fluidul sonor ce-i amintește de creația populară din țara sa. Acest trio pentru trompetă, corn și trombon prelucrează în cele trei părți ale sale o temă bihoreană (I), melodia Foaie verde lămîiță (II) și o melodie populară românească de largă circulație (III). Mai spunem că această partitură a fost concepută la cererea conf. univ. Tiberiu Bodor de la conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca unde a și avut loc, la 5 aprilie 1982, prezentarea ei în primă audiție absolută.

C. S.

„Vîrste ale muzicii"

Un nou ciclu, intitulat „Vîrste ale muzicii", a debutat la Filarmonica „George Enescu" (sala Studio, în 19 aprilie), inițiat și susținut de violonistul Ioan Marius Lăcraru, acompaniat la pian de Daniela Crăciun. Ideea directoare a acestui interesant periplu muzical este aceea a alăturării unor lucrări nu atît aparținînd unor perioade diferite cît reprezentative pentru perioadele și stilurile respective.

Astfel *Sonata op. 1 nr. 4 în sol major* pentru vioară și pian de G. Tartini, *Sonata op. 5 nr. 1 în re major* pentru vioară și pian de A. Corelli și „*Veni in hortum meum soror mea*" de V. Bakfark pot fi considerate drept reprezentative pentru acea perioadă a culturii muzicale căreia îi asociem, în linii foarte generale, ideea stilistică de baroc muzical, în timp ce lucrările din partea a doua apar ca fiind reprezentative pentru contemporaneitate. Interesant este faptul că și despre contemporaneitatea imediată se poate vorbi în aceeași termeni „suprastilistici", trimițînd la conceptul de baroc muzical. Alăturînd deci lucrările prezentate după asemenea criterii, violonistul Ioan Marius Lăcraru face dovada nu numai a unei excelente pregătiri de instrumentist, pe care marea majoritate a cronicilor pe marginea numeroaselor sale concerte i-o subliniază, ci și a unui orizont intelectual larg, probat, iată, printr-o extrem de interesantă structură de program (însoțită, de asemenea, interesant, de comentariul alert al compozitorului și muzicologului Fred Popovici).

În partea a doua a concertului, Ioan Marius Lăcraru a interpretat „*Tremurul unui sunet*" din ciclul *Introducere în anatomia sunetului* de Fred Popovici, *Sequenza VIII* pentru vioară solo de Luciano Berio și *Echos II* pentru vioară și sintetizor de Ștefan Niculescu; sînt acestea titluri venind limpede în sprijinul afirmației anterioare. Dacă lucrarea maestrului Ștefan Niculescu, frecvent cîntată, a dat naștere la numeroase aprecieri teoretice și de valoare (așa că nu mai insistăm asupra ei), piesa lui Fred Popovici merită un scurt „răgaz" aici întrucît e vorba de primii pași ai unei noi viziuni, largi, generale, constituindu-se deja într-o veritabilă nouă școală componistică, asupra modului contemporan de a înțelege muzica. În linii mari, ciclul respectiv își pune problema realizării unor largi sintagme avînd acea unitate pe care sistemul, regizînd acest tip de gîndire muzicală, i-o oferă; meritul rezidă în anularea interesantă a „divorțului" între paradigmă și sintagmă (nu putem insista aici),

rezultatele artistice fiind, de asemenea, promițătoare. Lucrarea lui Luciano Berio ilustrează cel mai bine ideea de baroc asupra căreia ne-am pronunțat anterior; o scriitură densă, cu multe pretenții de virtuozitate, o concepție unde simetria este bine „camuflată" — acestea ar fi datele pe care ne sprijinim ferm aici.

Viorel CREȚU

Recital de sonate Violeta Cîrstea — Carmen Mihalache

Apariția unui tînăr talentat pe scena vieții muzicale se cuvine semnalată cu cuvinte de încurajare și satisfacție. O astfel de apariție a fost recitalul de sonate al violonistei Violeta Cîrstea, întovărășită la pian de Carmen Mihalache (31 mai 1986). Un program substanțial a întrunit patru dintre cele mai reprezentative și dificile sonate ale repertoriului, de la Leclair la Enescu.

Suplețea stilistică, inteligența cu care trece de la un stil la altul, mobilitatea expresiei, elocvența rostirii conferă cîntului acestei violoniste o putere de comunicare, o încărcătură vitală care constituie datul esențial al unui talent autentic. Sunetul viorii are o calitate caldă, mătăsoasă și chiar dacă pe alocuri vibratoul este prea pasional — mă refer în special la Sonata de Beethoven — în Enescu și Franck el s-a acordat cu sensurile partiturii.

Prima parte a recitalului a demonstrat rigoare, cultură a stilului și capacitatea violonistei de a se adapta unor universuri sonore către care, temperamental, pare mai puțin înclinată. Sobrietate, concentrare, echilibrul construcției dar încălzite de un freamăt poetic, sînt țelurile către care a tins interpretarea *Sonatei în re major „Tambourin"* de Leclair, dar mai ales a *Sonatei în fa major op. 24 „a primăverii"* de Beethoven.

Este foarte lăudabilă ideea de a aborda *Sonata „Torso" în la minor* de George Enescu, lucrare dificilă, de mare frumusețe, dar prea puțin cîntată; tonul general rapsodic, improvizatoric, ce anunță *Sonata a III-a* ca și gestul muzical romantic și-au găsit întruchiparea în maniera temperamentală, plină de elan a interpretării, conjugată însă cu o cenzură strictă a excesului de subiectivitate.

Sonata în la major de César Franck în viziunea Violetei Cîrstea nu ne-a oferit acea expresie extatică, de meditație filozofică, acel „ecou de coral" despre care vorbea Wilhelm Berger; ea a sunat ca o nestăvilită aspirație romantică, o confesiune plină de căldură, de entuziasm juvenil.

Colaborarea cu pianista Carmen Mihalache a creat interpretei un cadru privilegiat. Promptă, flexibilă, atentă la nuanțe, Carmen Mihalache a fost o parteneră de calitate. Iată un cuplu de sonate care se poate stabiliza cu folos pentru evoluția ambelor muziciene, ca și pentru viața de concert.

Elena ZOTTOVICEANU

Recitalul sopranei Bianca Manoleanu

În seara zilei de 17 iunie 1986 a avut loc în sala de concerte a Muzeului de artă al R.S.R. un concert de lieduri susținut cu expresivitate, stil și dicție de tînăra soprană Bianca L. Manoleanu (specializată la școala de cînt a distinsei Emilia Petrescu) care susține o activitate concertistică bogată în toată țara, avînd un repertoriu variat, posedînd o inteligență a frazării ieșită din comun. Programul a cuprins *Metamorfozele cerului* partea a II-a de Nicolae Coman, un ciclu de 9 lieduri de Brahms și *Iluminații* de Britten — 10 lieduri, un program foarte greu — un tur de forță și rezistență la care și-au dat concursul cu brio clarinetistul Valeriu Bărbuceanu și pianistul Remus Manoleanu.

Am stat de vorbă cîteva minute, după concert, cu Nicolae Coman — compozitorul ciclului de lieduri *Metamorfozele cerului* pe versuri de G. Ungaretti. Am aflat că partea I a fost scrisă în 1970, partea a II-a în 1975. Întreg ciclul a fost interpretat de Steliana Calos în premieră absolută, înregistrarea pe disc a avut loc în 1978 cu soprana Virginia Manu.

Titlul *Metamorfozele cerului* a fost dat de compozitor, și acesta a ales ca interpretă pentru „puritatea vocii" pe soprana Bianca L. Manoleanu în concertul din seara de 17 iunie a.c. Iar la întrebarea — de ce Ungaretti și nu alt poet? — mi-a răspuns că poemele perfecte privind atît amurgul, noaptea, zorile și ziua, l-au inspirat pentru a reda culorile timpului într-o incantație a sărbătoririi vieții și iubirii. Compozitorul a scris, reușind prin efecte vocale să dea acea minunată „tăcere înstelată", noaptea frumoasă „să rămînă tulburătoare chiar după o ploaie de meteoriți", versul liber rămînînd sublim în „flacăra rozei", culminînd în „zori" cu iluminarea de „imensitate" cum scrie în partitură, dar după o altă traducere mai bună versul sună așa: „Dimineață / Mă iluminez de nemărginituri".

Principal este că Nicolae Coman a scris liedurile pornind de la versurile unui mare poet, neamputîndu-i frumusețea, a „făcut muzică" și nu ilustrație muzicală la vers, încheind ciclul cu o „vocaliză pierdută" pe care soprana Bianca L. Manoleanu a executat-o cu măiestrie de instrument vocal.

Vasile SPERANȚA

Silvia Simionescu

Vineri, 4 aprilie, a avut loc în Sala Studio a Ateneului Român recitalul tinerei violoniste Silvia Simionescu. Manifestarea s-a înscris în ciclul de recitaluri vocal-instrumentale „Laureați ai concursurilor internaționale" și ridică, dintru început, ștacheta calității dincolo de media obișnuită. Deținătoare a premiului al II-lea la Concursul internațional de vioară de la Kocian (Cehoslovacia), Silvia Simionescu, elevă în clasa a XI-a la Liceul de artă „G. Enescu" din București — clasa prof. Mircea Constantinescu — se află la cel de al doilea recital al său. De astă dată violonista a oferit publicului un program dificil ce a inclus *Sonata în la major* pentru vioară și pian de Vivaldi, *Sonata nr. 7 în do minar* pentru vioară și pian de Beethoven, *Sonata op. 6 nr. 2 în fa minor* pentru pian și vioară de Enescu și *Sonata în la major* pentru vioară și pian de Franck, secondată fiind la pian de prof. Marina Dragomirescu.

Talent, pasiune, muncă—iată cele trei date ce au concurat, în mod egal la reușită. Silvia Simionescu, depășind dificultățile tehnice ale partiturilor, cîntă cu plăcere, cu dăruire. Tonul este, în general, frumos, arcușul suplu, ținuta degajată, intonația curată. Repertoriul abordat depășește cu mult nivelul programei analitice școlare. Execuția este corectă, fraza, cu unele excepții, bine condusă, nuanțele ar putea fi mai diversificate iar tensiunile mai atent gradate. Căci, lăsîndu-se furată de temperamentul și patosul cu care se apleacă asupra instrumentului, Silvia Simionescu trece uneori prea ușor peste particularitățile de stil ale fiecărei partituri, atrasă fiind de sonoritățile ample, puternice și concentrată asupra tehnicii. Aici trebuie, credem, insistat, asupra laturii de „știință" a interpretării muzicale, la finisarea formală și expresivă. Talentul, muzicalitatea și sensibilitatea violonistei se vor valida astfel plenar.

C. S.

Recital de sonate Mălina Dandara — Cristian Vais

Afișele stagiunii concertistice și camerale din capitală și, deopotrivă, din marile centre de cultură ale țării, semnalează, tot mai des, prezența pe podium a unor tinere talente care, în ciuda vîrstei adolescentine, se impun cu pregnanță ca personalități muzicale distincte, al căror drum spre afirmare se conturează deja în sfera certitudinii artistice.

Violonista Mălina Dandara și-a creat, se pare, un „statut" aparte, prin multiplele sale apariții în recitaluri și concerte simfonice — acestea din urmă sub baghete de prestigiu —, prin înregistrările realizate în studiourile RTV, dar și prin diversitatea repertorială care vizează performanța.

Pornind de la aceste repere caracteristice ale activității sale muzicale, putem vorbi, credem, despre tînăra violonistă la dimensiunile unui artist profesionist, care urmărește conștient o anume idee, o anume structurare a fiecărei interpretări date lucrării abordate. Un artist profesionist care, să nu uităm, are doar 16 ani... De ce această subliniere?! Pentru că cel ce o ascultă și îi analizează interpretarea nu poate și nu trebuie să facă abstracție de cele două coordonate fundamentale în aprecierile pe care le formulează.

Recitalul susținut de Mălina Dandara sîmbătă 24 mai 1986 la Sala Studio a Ateneului Român a fost edificator în acest sens — un repertoriu ambițios, situat exclusiv în genul sonatei, dar cu o varietate stilistică ce sporea, ab initio, gradul de dificultate al programului ales.

Dacă *Sonata în sol major* de Leclair a fost gîndită în sonorități mate, extrem de sobre, sugerînd un colorit alb-negru, *Sonatina op. 2* de Dinu Lipatti a adus o anume puritate în ton și atmosferă, pentru ca, în *Sonata a II-a „Obsession"* pentru vioară solo de E. Ysaye, violonista să releve, pe lîngă o tehnică foarte bine stăpînită, noi valențe interpretative în derularea caleidoscopică a stărilor sufletești sugerate chiar în titlul celor patru părți, pornind de la „Malinconia" — poco lento, pentru a ajunge, în final, la Allegro furioso. În *Sonata nr. 1 în la minor op. 105* de Schumann și în *Sonata în si bemol KV 378* de Mozart, care au figurat în cea de a doua parte a programului, Mălina Dandara a urmărit, vizibil, ideea introspecției, a eleganței și rafinamentului sonor, încercînd, astfel, realizarea unui contrast cu lucrările precedente.

O „surpriză" plăcută ne-a rezervat piesa oferită ca bis — *Nocturne* de George Crumb — lucrare de o factură cu totul aparte în ansamblul general al serii, foarte interesantă prin coloritul și tehnica instrumentală abordată — o lucrare care a încheiat cu strălucire o evoluție situată la parametrii unei exigențe maxime în planul acurateței tehnice, a tonului frumos și rotund, bogat și penetrant, al seriozității și siguranței de care a dat dovadă tînăra Mălina Dandara.

Timpul și munca perseverentă vor aduce, sîntem siguri, acel plus de sensibilitate și diversitate a paletei coloristice pe care, execuția predilect în forță încă nu le permite.

Partenerul Mălinei Dandara a fost, în acea seară, Cristian Vais, care s-a dovedit a fi un pianist cu o tehnică sigură, în ciuda unor mici scăpări, un pianist care a urmărit cu conștiinciozitate instrumentul solist, lăsîndu-i astfel libertatea de mișcare în prim plan.

Anca FLOREA

Tineri pianiști la Studioul Ateneului

Profesoara Camelia Pavlenco și-a prezentat o parte dintre elevii clasei sale de la Liceul de artă „George Enescu" într-un recital la Studioul Ateneului (marți 17 iunie), inițiativă edificatoare pentru nivelul interpretativ actual al școlii noastre pianistice.

Ceea ce am putut constata în primul rînd a fost forma tehnică, și artistică chiar, mult mai ridicată decît ne-am fi așteptat. Rezultatele bune apar mai repede decît eram noi obișnuiți, cei din generația matură; performanța se obține în muzică, ca și în sport, la vîrsta la care altădată se făceau primii pași. Iat-o de pildă pe Irina Constantinescu din clasa I: deabia ajunge la pian — au fost adăugate cîteva partituri pentru a o înălța — dar cînd începe să cînte ne surprinde forța cu care atacă clapele. Diferențiază limpede, cel puțin ca intenție, *Cîntecul vagabondului* de un *Dans slovac* sau o *Glumă* dintr-o mică suită de Bartók. Este în clasa I doar, cum am spus, și a obținut deja două premii — unul la „Cîntarea României" și altul la „Lira de aur".

Karla Haltenwanger a executat cu acurateță tehnică și cu intenții interpretative bine însușite și redate, un program dificil — Claude Daquin, Bartók, Kabalevski, Liviu Comes, J. Răducanu. O fetiță încă în clasa a III-a.

Ana Maria Iliuț, din clasa a V-a, a făcut trecerea la grupa celor avansați: avea deja alura unei pianiste cu experiență și o mai conștientă stăpînire de sine. În *Bolero op. 19* de Chopin tînăra pianistă și-a descoperit un atașament temperamental și stilistic: finețea unor arabescuri, decizia ritmică și sonoră a reluărilor tematice o dovedeau limpede. Remarcăm deasemeni brio-ul cu care a cîntat partea a III-a a *Sonatei* de Olah.

Horia-Sabin Drăgoi, din clasa a VIII-a, vădește o formație pianistică sobră, tensiunea tușeului și a frazării susținînd interesul discursului. Am apreciat cel mai bine această manieră interpretativă în *Sonata în fa major op. 10 nr. 2* de Beethoven, a cărei versiune o detașăm aici ca o realizare plină de promisiuni. În *Balada op. 10 nr. 1* de Brahms sau în partea a doua a *Sonatei* amintite, acea robustețe stăpînită de care vorbeam reiese, prin contrast cu lirismul muzicii, poate chiar mai pregnant.

Cel mai mare în ordinea vîrstei, Cătălin Ene (clasa a X-a) ne-a lăsat impresia unui pianist cu o tehnică dezinvoltă și o reală sensibilitate. El se află acum în etapa în care simte dorința și nevoia unei expresii proprii în cîntat. Încercările de a o găsi se soldează uneori cu game virtuozistice într-o primă parte a *Sonatei op. 2 nr. 2* de Beethoven, dar și cu o arcuire frumos trasată a părții a doua a aceleiași sonate. E ca în timpul schimbării de voce, însă cea pe care se întrevede că o va păstra pare să aibă un timbru armonios și curat.

În *Studiul nr. 6* de Liszt, Cătălin Ene s-a simțit la largul său într-o zonă a virtuozității dozată cu gust, împotriva tuturor tentațiilor.

Talentul pedagogic al profesoarei Camelia Pavlenco, căci și de el este vorba, în egală măsură, în acest izbutit recital de clasă, constă în priceperea de a afla sîmburele personalității fiecărui elev în parte și a-l lua drept premisă a dezvoltării lor individuale. Știe, de asemenea, să le insufle elevilor săi dorința de a se pregăti cu seriozitate, de a izbîndi pe scenă, trăsătură ce le conferă parcă un aer asemănător unor copii atît de diferiți totuși.

Dan SCURTULESCU

Concurs de interpretare a muzicii românești

Din inițiativa școlilor cu clase de artă din București și cu sprijinul Uniunii compozitorilor, în ziua de 23 iunie a.c. a avut loc un concurs de interpretare pentru elevii acestor școli cu tematica muzica românească.

În sala de festivități a școlii generale nr. 201 (cu clase de artă) s-au prezentat peste 50 de mici interpreți, de la preșcolari la elevi de clasa a VII-a, care au interpretat un extrem de variat repertoriu la pian, vioară, cello, instrumente de suflat.

A impresionat marea capacitate de receptare și realizare a pieselor interpretate, semnate de compozitori români : George Enescu, Mihail Jora, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Vasile Filip, Liviu Comes, Ludovic Feldman, Radu Paladi, Alexandru Pașcanu, Doru Popovici, Sabin Drăgoi, Tiberiu Olah, Dan Buciu, Valentin Petculescu, Paul Rogojină, Cristea Zalu, Doina Rotaru ș.a.

Interpreții au demonstrat cunoaștere și capacitate de susținere a unor variate partituri, multe din titlurile alese făcînd parte din culegerile de piese instrumentale de repertoriu, pe care Uniunea compozitorilor, prin secția didactică, le-a pus la dispoziția copiilor, sub formă de caiete de noi lucrări, anume destinate copiilor-instrumentiști și editate în ultima perioadă.

Cîștigătorii acestei prime ediții — concurs de interpretare de muzică românească — au fost răsplătiți cu diplome precum și cu premii în discuri și tipărituri muzicale oferite de către Uniunea compozitorilor.

Citām cîteva nume de premiați, cu siguranța și regretul pentru nedrepte omisiuni : Irina Constantinescu, Beatrice Cricoveanu, Adrian Buciu, Karla Haltenwanger, Amelia Bruciocat, Anamaria Iliuț— pian, Mădălina Cioran, Alexandru Tomescu, Carmen Roșu, Adrian Petruțiu, Octavia Buzariu — vioară, Alexandru Dinu clarinet, Alexandru Hanganu — flaut.

Juriul, format din reprezentanți ai Uniunii compozitorilor — secția didactică —, din reprezentanți ai fiecărei școli participante și prezidat de semnatarul acestor rînduri, a fost bucuros să constate o reușită în toate planurile, de la inițiativă și organizare, la calitate artistică și finalizare.

Liviu DANDARA

Zilele muzicii românești — Iași (23-30 mai)

Desfășurată sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Iași, în colaborare cu Uniunea compozitorilor din R.S.R., Radioteleviziunea română, Conservatorul „George Enescu", Filarmonica „Moldova", Opera Română din Iași și sub generosul patronaj a numeroase întreprinderi ieșene, cea de a IX-a ediție a „Zilelor muzicii românești" poate fi situată, fără teama de a greși, printre cele mai consistente valoric din cîte s-au succedat periodic la Iași începînd cu anul 1973 — anul inaugural. Cînd fac această afirmație am în vedere, pe de o parte, opțiunile repertoriale (care, implicînd o deosebită bogăție și varietate a substanței muzicale autohtone, au favorizat totodată o largă cuprindere istorico-stilistică), iar pe de altă parte nivelul foarte ridicat (nu arareori de excelență) al interpretării.

După acordurile dens-solemne, de caldă vibrație ale imnului pentru cor, pian și orchestră *Mărire ție, patria mea* de Mihail Jora (pe versuri de Mariana Dumitrescu), concertul vocal-simfonic inaugural a marcat, la modul evenimentului muzical absolut aș spune, o nouă naștere publică, printr-o tălmăcire magnifică, a unei lucrări magnifice — oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță, făcîndu-ne să simțim pe cei prezenți, parcă mai mult ca oricînd, în ce măsură o creație muzicală care cumulează în alcătuirea sa înaltă măiestrie componistică, semnificații adînci și har autentic poate să înnobileze sufletele, să înflăcăreze inimile, să întărească conștiința apartenenței la un neam și o țară.

După cum se știe, la baza monumentalului edificiu sonor se află un grupaj de versuri populare închegat de compozitor într-un libret sui generis de o pregnantă sugestivitate dramatică, cu certe valențe epice dar înglobînd simultan și subtextul unor sensuri simbolice ce transgresează limitele concretului istoric. Muzica poartă aceste versuri pe valurile sale în secvențe de o mare diversitate și ingeniozitate a soluțiilor componistice, în care forța expresivă se îngemănează cu frumosul sonor de cea mai aleasă substanță, alcătuirea pluripartită neexcluzînd existența unui suflu simfonic unificator, activat pe temeiul unui îndelung încercat și foarte rafinat simț al gradației tensionale.

De la pupitrul ansamblurilor reunite ale orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca, corului aceleiași prestigioase instituții, pregătit de Florentin Mihăescu și corului de bărbați al Filarmonicii „Moldova" condus de Ion Pavalache, dirijorul Emil Simon, cu bagheta sa experimentată, fermă și în același timp extrem de sensibilă, a imprimat fluxului sonor o tulburătoare încărcătură emoțională, dincolo de care s-au evidențiat însă cu limpezime toate datele unui riguros profesionalism, vizînd atît temeinica cunoaștere a partiturii cît și finisarea detaliată a execuției. Participarea vocală merită în acest sens o mențiune specială, vocilor corului (de fundamentală importanță în arhitectonica oratoriului) adăugîndu-li-se cele solistice ale bașilor Iulian Jurja, Mircea Moisa și tenorului Ion Micu, perfect adecvate ca timbru și valențe expresive specificului muzicii.

Acestui debut cu valoare emblematică și cu profund ecou artistic și spiritual i s-a dat o fastuoasă replică finală prin concertul realizat de orchestra și corul „G. Musicescu" ale Filamonicii ieșene, sub conduceea dirijorului Ion Baciu.

Programul ales a fost destul de încărcat : o lucrare vocal-simfonică (*Flăcări de sînge*, cantată pentru cor, recitator, orgă și orchestră de Dumitru Capoianu pe versuri de Eugen Jebeleanu), două lucrări concertante (*„Cantos" pentru saxofon și orchestră* de Ștefan Niculescu și *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru) și o lucrare simfonică (*Simfonia a IV-a* de Pascal Bentoiu). În plus, fiind vorba de muzici foarte diferite ca problematică de limbaj și ca stil de autor, marcate printr-un pronunțat inedit al rezolvărilor componistice și purtînd (cu excepția celei semnate de Anatol Vieru) însemnul primei audiții ieșene, interpreții au avut a se confrunta cu dificultăți deloc neglijabile. Concertul propriu-zis s-a prezentat însă ca un întreg armonios, la aceasta contribuind inspirata eșalonare a lucrărilor, într-o reconfortantă complementaritate, permițînd o receptare profitabilă din toate punctele de vedere, de la cel al asimilării auditive propriu-zise la cel al participării sensoriale și, în ultimă instanță, al adeziunii emoționale. Execuția a fost vie, sugestivă, comunicativă, marcată totodată de acea notă personală pe care are darul de a o imprima dirijorul Ion Baciu în momentele sale de potențată expansivitate interpretativă, fiecare dintre cele patru compoziții fiind modelată cu pregnant relief în specificitatea sa.

Orchestrată colțuros și cu parcimonie, alternînd abrupt recitarea cu rostirea corală masivă, cantata lui Dumitru Capoianu se impune astfel în primul rînd prin forța de impact a mesajului încifrat în textul poetic. Trebuie remarcat în acest sens că, departe de a impieta asupra reușitei interpretative, suplinirea unei participări actoricești profesioniste prin intervenția însuși compozitorului a adus execuției un plus de autenticitate. *„Cantos"* de Ștefan Niculescu se încadrează în catalogul creației acestuia ca Simfonia a III-a concertantă, prezentînd deci o ambivalență de gen. Lucrarea antrenează în desfășurarea sa monolitică o scriitură instrumentală și orchestrală de o deosebită complexitate melodică (prin folosirea de pildă a microtoniilor dar și a unor salturi dificile), armonică, ritmică, coloristică (partitura abundă în detalieri ale

modului de atac sau de nuanțare), fiind ca atare oarecum dificil de cuprins atît interpretativ cît și auditiv la o primă abordare, dar dezvăluindu-și farmecul incontestabil și, aș spune, chiar irezistibil în reluare. Am constatat acest fapt urmărind atît treptata închegare din repetiții cît și forma finală, de concert (încă perfectibilă), atractivitatea acestei muzici datorîndu-se (între altele) apelului la melosul și ethosul bizantin, într-o originală simbioză cu timbrurile bogate și atît de speciale ale familiei de saxofoane, care și-au găsit în saxofonistul francez Daniel Kientzy (una dintre revelațiile acestor „Zile...") un mînuitor fabulos.

Acestei lumi intens colorate, atingînd în unele momente nuanțe paroxistice i-a fost opusă cea mult mai „pașnică", evasi-monocromă a celorlalte două lucrări, înglobînd însă un rafinament deosebit în sfera travaliului componistic de detaliu, pe baza apelului atît la procedee tehnice tradiționale (polifonice de pildă) cît și la neomodalismul sau structuralismul matematic contemporan, evidențiindu-se simultan tendința spre directa comunicativitate. Reacția ascultătorilor nu s-a lăsat așteptată : caldă în cazul *Concertului* lui Anatol Vieru (care i-a avut ca soliști pe violonistul Daniel Podlovschi și pe violoncelistul Alexandru Moroșanu, foarte bine coordonați tehnic și expresiv), a devenit de-a dreptul entuziastă după audierea *Simfoniei a IV-a* de Pascal Bentoiu, interpretarea atingînd în cazul acestei din urmă lucrări maximum de precizie și elocvență.

Între masivele contraforturi ale acestor două concerte vocal-simfonice, suita „Zilelor muzicii românești" a etalat într-o strînsă succesiune numeroase alte momente semnificative, participarea unor formații de talia corului „Madrigal", a cvartetului „Voces", a cvintetului de suflători „Concordia" sau a formației „Musica antiqua" jalonînd tot atîtea repere valorice.

Deși a acoperit spațiul doar al unei jumătăți de recital, „Madrigalul", modelat de dirijorul Marin Constantin cu inepuizabilă-i creativitate, a cuprins totuși două direcții repertoriale distincte pe care s-a angajat alternativ, fapt ce a permis interesante și sugestive contraste de stil și expresie, de tehnică, construcție și culoare corală — tot atîtea fațete definitorii pentru profilul de neconfundat al acestui fantastic organism sonor. Astfel, complexe creații contemporane precum poemul *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu (cu atît de caracteristicul amestec de voioșie copilărească, lirism nostalgic, solemnă gravitate, simplitate sau fast sonor, întreținute în canavaua măiestrit orchestrată a unor rapeluri din bogatul repertoriu al obiceiurilor tradiționale de iarnă), madrigalul supradimensionat *Oglindire* de Irina Odăgescu (cu melodica sa austeră, cu armoniile sale bogat tensionate și densa sa polifonie) sau atît de straniul *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe (demonstrînd forța incantatorie a cuvîntului și ritmului) au fost încadrate în horbota de o hieratică transparență și puritate a cîntului bizantin, care indiferent de numele sub care s-a ilustrat (Filotei sin Agăi Jipei, Hrisafi, Anton Pann, Gavriil Musicescu sau Paul Constantinescu), a avut darul de a crea o atmosferă de emoționantă spiritualitate.

Devenită o constantă a „Zilelor muzicii românești", prezența cvartetului „Voces" s-a legat în actuala ediție de execuția în primă audiție absolută a *Cvartetului nr. 1* al tînărului compozitor ieșean Cristian Misievici, un opus gîndit pe reinterpretarea în spirit contemporan a unor sintagme ale Barocului muzical și purtînd marca inteligenței și vervei imaginative a autorului. În continuare, *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, piesă de rezistență în repertoriul formației, s-a bucurat de o tălmăcire interiorizată, de o impresionantă forță dramatică. Execuția în primă audiție ieșeană a *Cvartetului* de Radu Paladi (lucrare care cucerește nemijlocit prin sinceritatea expresiei, bogăția melodică și sucul ența ritmică, reacția spontană de entuziasm a publicului fiind în acest sens pe deplin grăitoare) a încheiat strălucitor o seară de înaltă ținută artistică.

Admirabil închegat, cvintetul de suflători „Concordia" este capabil a se mișca într-un larg ambitus expresiv și coloristic, vădind aderență organică la aspectele inedite (chiar cu carcter experimental) ale componisticii contemporane, așa cum au fost prezente în piese ca *Ecouri de colind* de Cornelia Tăutu, *Mozaic* de Vlad Ulpiu, *Sincronii* de Ștefan Niculescu și *Quintandre* de Aurel Stroe. Auster și întrucîtva ermetic, acest program instrumental a fost „îndulcit" de un binevenit interludiu vocal : cele *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, solistă fiind soprana Adriana Mesteș de la Conservatorul din Iași. Nelăsîndu-se sedusă de afilierea la vreunul dintre modelele interpretative suscitate de celebrul text, tînăra cîntăreață s-a străduit să realizeze o versiune originală, pe baza pătrunderii de fond a acestuia. Acurateței intonaționale desăvîrșită îngemănată cu un vibrato vocal potolit (apropiat de stilul madrigalesc), dicția limpede dublată de o pronunție sugestiv colorată vocal, modul în care a fost construit interpretativ fiecare cîntec în autonomia sa expresivă dar vizînd totodată și apartenența la întregul ciclu — iată calități ce definesc o interpretare incontestabil valoroasă, rezistînd analizei critice atît prin organicitate cît și prin frumos intrinsec.

De un deosebit interes s-a bucurat și programul ansamblului clujean „Musica antiqua", aflat ca și precedentul la prima întîlnire cu publicul ieșean. Vocale sau instrumentale, monodice, armonice sau polifonice, de filieră bizantină, orientală, purtînd semnătura unui Evstatie Protopsaltul, Sebastian Tinodi, Josquin des Prés, Johannes Honterus, Girolamo Diruta, Ioan Căianu, Gabriel Reilich, Daniel Speer, Dimitrie Cantemir sau aparținînd unor anonimi, piesele prezentate (cu instrumente de epocă și într-un stil interpretativ pliat cu rigoare pe particularitățile muzicii, dar încălzit totodată printr-o sinceră participare afectivă) s-au constituit într-o pagină de istorie culturală vie, aducînd în lumina prezentului ecouri ale vieții muzicale de pe teritoriul țării noastre în Evul Mediu și Renaștere, eficiența educativă a acestui excurs sonor caleidoscopic fiind asigurată și prin concisele și în același timp doctele precizări teoretice care au prefațat execuția fiecărei piese în parte.

Ca și în precedentele ediții, și în actuala ediție a „Zilelor muzicii românești" Conservatorul „George Enescu" din Iași s-a prezentat cu contribuții interpretative substanțiale. Este de menționat astfel, în primul rînd, concertul comun al coralei „Cantores amicitiae" și al orchestrei studenților, ambele formații dirijate de Nicolae Gâscă.

Foarte bine alcătuite (pe temeiul unei inteligente și realiste evaluări a posibilităților obiective de realizare), cele două programe au fost minuțios șlefuite, cu acea atenție asupra fiecărui detaliu tehnic sau expresiv, cu acea grijă pentru o intonație justă, o frazare logică, un cînt mereu expresiv și o încadrare conștientă a fiecărui participant în ansamblu, pe care Nicolae Gâscă le cultivă cu neabătută consecvență.

În acest sens s-ar putea vorbi în cazul coralei „Cantores amicitiae" (care și-a sărbătorit în acest an a 10-a aniversare) chiar despre o personalitate distinctivă la nivel de ansamblu (în pofida fluctuației continue a componenței sale), la aspectele deja amintite fiind de adăugat o anume prospețime și spontaneitate interpretativă specifice, rezultînd dintr-o caldă aderență emoțională la muzica abordată, și care s-au făcut simțite și în concertul din cadrul „Zilelor muzicii românești" fie că a fost vorba despre delicatele miniaturi corale ale lui Tudor Jarda și Achim Stoia (*„Mă luai, luai"*, și *„Hop și se"*) de expresivul madrigal *„Dor de Bacovia"* de Vasile Spătărelu (la care și-au adus o contribuție solistică adecvată soprana Manuela Potopencu și baritonul Dieter Rell), de colorata fantezie corală de factură rapsodică *„Din cîntecele Mariei"* de Valentin Timaru, de tulburătorul ciclu *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar sau de spirituala *Suită scurtă* a lui Alexandru Pașcanu.

Ceva din coloristica și din plasticitatea expresivității corale s-a transmis parcă și în execuția orchestrei

de cameră a Conservatorului „George Enescu". *Divertismentul nr. 1* de Achim Stoia a sunat pur și senin ca o pagină de muzică preclasică. În *Variațiunile în stil bizantin* pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu s-a perceput inițial un ușor dezacord între expansivitatea romantică a solistului (violoncelistul-student Florică Costinel) și tenta de sobrietate imprimată (în mod oportun) orchestrei, pe parcurs execuția cîștigînd însă treptat în unitate. În sfîrșit, este de menționat interesanta lucrare a lui Cristian Misievici intitulată *Cadran*, în care logica strînsă constructivă se împlinește prin soluții orchestrale de un autentic farmec sonor.

Premiera ieșeană cu opera *Prețioasele ridicole* de Vasile Spătărelu (pe un libret realizat de Anda și Dimitrie Tăbăcaru după piesa omonimă a lui Molière), realizată de studenți și cadre didactice ale Conservatorului ieșean în colaborare cu Opera Română din Iași a intercalat un moment de binevenită relaxare în densa succesiune de concerte și recitaluri. Încîntătoare această comedie muzicală în care muzica pare a se ascunde cu discreție în umbra personajelor (dirijorul și membrii orchestrei, prezenți pe scenă în costume de epocă, numărîndu-se printre acestea), dar de fapt penetrînd totul cu bun gust, cu un umor bonom sau caustic (răzbătînd printre melodii, armonii și ritmuri mînuite parcă în glumă), cu o contaminantă vervă, de la circumscrierea sonoră a acțiunii la mișcarea scenică a personajelor, permanent coordonată ritmic într-o originală contrapunctare, însești replicile vorbite reverberînd parcă în unda de rezonanță a celor cîntate. Desigur că pentru frumoasa reușită a acestui spectacol a fost importantă în primul rînd pregătirea muzicală a cîntăreților (Maria Ursescu), a orchestrei de studenți (dirijorul Corneliu Calistru), apoi regia (Dimitrie Tăbăcaru și Emil Coșeru) și coregrafia (Dana Coșeru) și, în sfîrșit, grația juvenilă a protagoniștilor — studenți sau absolvenți (Gilda Humiță, Camelia Fornwald, Lucian Cristiniuc, Florin Serac, Constantin Gheorghiu, Adrian Radu, Manuela Potopencu, Luminița Luca, Dana Păduraru, Elena Roșca, Paula Stroe și Anda Tăbăcaru, aceasta din urmă prefațînd desfășurarea cu un amuzant „prolog"), constituindu-se o echipă ce s-a identificat cu însăși ființa lucrării, căreia i-a conferit o identitate inconfundabilă, dificil de imaginat într-un alt context.

Fizionomia actualei ediții a „Zilelor muzicii românești" se mai cuvine a fi completată însă și cu o sumă de participări interpretative individuale (fie ale unor artiști deja maturi, fie ale unor studenți sau chiar elevi), grupate în cele două recitaluri colective găzduite de Conservatorul „George Enescu", într-un recital „al laureaților" la Filarmonică sau prefațînd concertul corului „Madrigal". Au putut fi astfel urmăriți clarinetistul Dumitru Sâpcu, atît de împătimitul propagator al muzicii contemporane (mai ales românești), ale cărei dificultăți adeseori remarcabile le escaladează cu o specială voluptate (în *Sonata pentru clarinet și percuție* de Cornel Țăranu, avîndu-l partener la percuție pe Florin Simion, în *Invocații* pentru clarinet solo de Viorel Munteanu și în *Improvizații asupra unei melodii* de Roman Vlad, la pian fiind Vasile Tarnavschi), pianistul rafinat care este Remus Manoleanu (în *„Columna modală"*— caietul II de Theodor Grigoriu), pianistul sensibil și în același timp dinamic Vasile Tarnavschi (în *Sonata pentru pian* de Anton Zeman, în *Toccata* și *Suita pentru copii* de Mircea Stan). De la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București i-am putut urmări pe soprana Liliana Văduva (care acompaniată la pian de Doina Micu a interpretat cu vocea sa luminos-sonoră *„Urare"* de Camelia Dăscălescu și *„Muzica"* de George Grigoriu), pe pianistul Constantin Sandu (care cu o tehnică foarte cizelată și cu un deosebit simț al dozajului sonor a interpretat *Toccata* de Paul Constantinescu, *Preludiu* de Constantin Silvestri și *Bourrée* de George Enescu) și, într-o execuție bine studiată (deși încă puțin rigidă) a *Sonatei a 2-a pentru pian și vioară* de George Enescu pe violonista Luminița Petre-Rogacev și pe pianista Olga Bolocan. Dintre studenții Conservatorului ieșean au evoluat în „Zilele muzicii românești", pe lîngă soprana Adriana Mesteș deja pomenită (și care a mai interpretat acompaniată la pian de Adriana Bera *Cinci cîntece de toamnă* de Zeno Vancea pe versuri de Bacovia și *Autoportret* de Viorel Munteanu pe versuri de Lucian Blaga, vădind calități similare celor semnalate în ciclul enescian), violonistul Constantin Gâlicel și pianista Tatiana Botezatu, care au realizat tălmăciri interiorizate, sensibile ale *Sonatei nr. 1 în fa diez minor* pentru pian de George Enescu și respectiv ale *Sonatei pentru vioară și pian* de Dumitru Bughici și *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"* de George Enescu (la pian fiind Gabriela Marcovici). De la liceul de artă „Octav Băncilă" din Iași au fost prezenți pe podiumul de concert al acestei sărbători a muzicii românești mai mulți copii, aflați pe trepte diferite de evoluție dar demonstrînd toți înțelegere și atașament pentru repertoriul autohton. Le-am putut astfel asculta pe pianistele Irina Gabriela Botez — cl. a III-a (S. Drăgoi — *Miniatură*, M. Jora — *„În scrînciob"*) și Raluca Știrbăț — cl. a V-a (T. Ciortea — *Joc*, P. Constantinescu — *Toccata*, C. Silvestri — *Baccanale*), cea de a doua, mai ales, depășind cu mult nivelul clasei în care se află ; i-am ascultat pe violoniștii Leonard Lucian Raiciov — cl. a IX-a (F. Lazăr — *Trei dansuri românești*), Adrian Berescu (V. Filip — *Capriciu nr. 3 pentru vioară solo* și G. Enescu — *Impromptu concertant pentru vioară și pian*), ambii fiind acompaniați de Veronica Diaconu și, într-o tălmăcire tulburătoare a *Sonatei a doua pentru pian și vioară* de George Enescu, pe Adriana Nedrițâ— cl. a XII-a (la pian Gabriela Marcovici).

În sfîrșit, la încheierea acestui amplu periplu, mă voi referi la concertul prezentat de studenți ai claselor de compoziție de la Iași și București (clasele maeștrilor Vasile Spătărelu, Anatol Vieru și Ștefan Niculescu). Singurul participant ieșean, Nicky Cîrligeanu (anul I) s-a prezentat cu *Trei lieduri pentru bariton și pian pe versuri de Nichita Stănescu* (interpreți fiind baritonul Dieter Rell și pianista Cezara Băncescu) — trei miniaturi vocale creionate cu sensibilitate, îngrijit șlefuite, raportul text-muzică fiind rezolvat firesc și eficient. Anca Aleman (anul II), care a deschis seria participărilor bucureștene — o flacără vie, un ghem vibrînd de temperament, debordînd de imaginație și etalînd o pianistică strălucitoare ce-i permite accesul la exprimarea nemijlocită a tumultului interior, și-a prezentat împreună cu clarinetistul Dan Avramovici (la rîndul său un instrumentist cu surprinzătoare disponibilități tehnice și expresive) *Sonata pentru clarinet și pian*, o lucrare care prin calitățile de construcție, prin imagistica sonoră și forța de comunicare, ar putea intra cu cinste în programele curente de concert. Prin *Sonata pentru fagot și pian* (interpreți Paul Ionescu și George Balint), Arleziana Sîrghie (anul II) și-a purtat ascultătorii pe valurile mai potolite ale unei cuminți clasicități, dincolo de care răzbate totuși neliniștea căutării unui drum propriu. Deosebit de original a apărut Dan Dediu (anul I) și ca interpret, și ca autor prin ale sale *Cinci piese pentru pian* și, mai ales, prin piesa pentru fluier sugestiv intitulată *Pe plai*. Interesant de asemenea prin efectele sonore complexe obținute, *Septetul pentru clarinețti* de George Balint (anul IV), care l-a avut drept protagonist tot pe Dan Avramovici, solicitat anterior în înregistrări succesive suprapuse, cu care s-a angajat într-un animat și rafinat dialog.

În ansamblul său, acest concert, care a împlinit în sensul unei probabile continuări de viitor panoramicul creației muzicale pe teritoriul patriei noastre, așa cum a putut fi prezentat sintetic în cea de a IX-a ediție a „Zilelor muzicii românești", a avut totodată darul de a potența sentimentul tonic al unei incontestabile vitalități.

Liliana GHERMAN

„Timișoara muzicală" — ediția a XI-a

Raliindu-se tendinței de-acum statornice în conștiința națională, de a oferi spațiu și pondere creației românești, sărbătorile muzicale timișorene s-au derulat sub semnul acestei priorități, căreia i s-au alăturat încă o sumă de manifestări. Ceea ce a intervenit cu o forță sporită comparativ cu cele precedente este aportul laborios al Operei Române în economia întregii manifestări. Mutația produsă se datorește unui entuziasm de potențiale resurse în a restitui instituției adevărata pondere, grație directorului Maria Mărgineanu. Intervenția sa s-a simțit nu doar în fervoarea cu care se imaginau soluții pentru dimensionarea cu adevărat sărbătorească care înseamnă un implinit spectacol de operă ci și în multiplele eforturi de a organiza în deschiderea și apoi în încheierea „Timișoarei muzicale" două „Gale ale soliștilor de operă, operetă și balet" care practic au trecut în revistă cele mai reprezentative voci din teatrele lirice ale țării. Așadar, vom acorda un spațiu corespunzător manifestărilor care s-au ridicat cu adevărat la cota evenimentului.

Premiera absolută pe care ne-a dăruit-o Opera Română din Timișoara, *Fluviul revărsat* a compozitorului Adalbert Winkler — s-a constituit ideatic în epopeea devenirii noastre. Ea este o mărturisire a realității că istoria marilor aspirații și împliniri ale unui popor își găsește cu necesitate proiecția în conștiința artistică, rodind în creații chemate să vorbească în limbaj specific despre semnificația acestor evenimente. Una din paginile glorioase ale mișcării muncitorești din România, plătită cu sînge pentru forța credinței în necesitatea luptei sociale, acolo, în Piața Teatrului Național, la 13 decembrie 1918, și-a găsit expresia tocmai în această operă, pe libretul semnat de Constantin Cîrjan. Imaginea subiectului este cît se poate de fericit sugerată chiar în această titulatură — cea a revărsării unor doleanțe care au croit, *de facto*, cursul din ce în ce mai viguros exprimat al creșterii conștiinței de clasă a proletariatului. Rememorarea acestor secvențe, acum, la aniversarea a 65 de ani de la făurirea Partidului, constituie un omagiu adus acestui eveniment.

Muzica lui Adalbert Winkler este inspirată, are tensiune și vigoare. Lucrarea s-a bucurat de o frumoasă și caldă primire, datorită melodicității sale, unor teme cu arcuiri de cantilenă care satisfac nevoia iubitorului de operă. Dramatismul unor momente importante este asigurat prin cromatizarea discursului muzical, realizată cu har și profesionalism. Opera lui Winkler, dincolo de convenționalismul genului, de conflictualitatea situațiilor, dispersată pe personaje, rămîne în fond o descătușare de conștiințe individuale în matca unor firești revărsări a unui personaj colectiv, care este corul. Momente frumoase au semnat Teodora Ciucur, basul Csaba Airizer — una din cele mai viguroase personalități scenice, Ioan Pribac — statuar și convingător, ori Dobrin Văidean, întruchipînd un personaj ce traversează un evident zbucium sufletesc. Soprana Agnes Contras, deși o prezență episodică, se evidențiază în dinamica spectacolului. Am mai decupa dintre numeroasele personaje pe Vasile Hojda în Comisar, creionat cu plasticitate scenică și vocală. La început mai desincronizat, corul crește valoric, ajungînd în final să puncteze accentele unor marșuri avîntate. Scenografia lui Grigore Gorduz suportă destul de numeroase amendamente. Regia, semnată Dumitru Gheorghiu se derulează pe trasee de-acum asimilate servind litera partiturii. La pupitrul dirijoral Mihai Vîlcu a conferit unitate întregului demers artistic.

Liana Alexandra a fost semnatara unui opus de referință în spațiul muzicii simfonice — *Simfonia a V-a* pe care a dedicat-o și încredințat-o, ca și pe precedenta, lui Remus Georgescu. Compozitor prodigios, care refuză cantonarea într-un singur domeniu de exprimare, Liana Alexandra se reîntoarce cu pasiune constantă la satisfacția de a-și derula problematica ardent, la voltaje înalte, incitante, pe suprafețe sonore ample. Limbajul său este de o cuceritoare adeziune la codul sonor al epocii sale, fără a rupe însă echilibrul cu elemente ale tradiției. Viziunea estetică a Lianei Alexandra însumează anumite date care îi definesc universul discursului muzical prin constante menite să-i contureze personalitatea. Arhitectonica *Simfoniei a V-a* se distanțează net de cea precedentă, aici aflîndu-se în fața unei structuri plastice de patru părți, ce debutează cu un incisiv Allegro. Sunete de trompete, amintind de bucuria sonanțelor din bătăliile preclasicilor, cu acel ecou specific, deschid lucrarea. Prin reluări și secvențări, compozitoarea dirijează un progresiv crescendo expresiv spre finalul acestei prime părți. Partea a II-a este lentă, de notabilă interiorizare a unor reflecții, ce par a nu-și găsi limanul... de unde unele lungimi ale acestei secțiuni. Partea următoare, prin dinamismul său ne amintește de un scherzo ce utilizează optim totalitatea mijloacelor sonore de care dispune. Este una din cele mai frumoase pagini din întreaga simfonie. În fina', Liana Alexandra reeditează curajul unor creatori siguri de ei — un Brahms ori Ceaikovski — care eludează finalurile strălucitoare, preferînd disoluția meditațiilor dureroase în sonorități din ce în ce mai scăzute. Am fost tentați să vedem în această simfonie o eventuală „Tragică" a Lianei Alexandra. Nu un tragism patetic, ci unul de mare vibrație, de nuanță mioritică. Din sintaxa înnoitoare a acestei simfonii am decupa un element prioritar — acela al cultivării unor configurații sonore al căror punct de sprijin îl constituie fundamentala, cu întreg șirul de armonice superioare, pe care fantezia compozitorului le dirijează cu o inventivitate surprinzătoare, aspectul ritmic rămînînd însă sever controlat. Versiunea primei audiții absolute oferită de Filarmonică a reușit să evidențieze în bună măsură insolitele argumente muzicale ale nou'ui opus.

Sigismund Toduță, președintele de onoare al Filarmonicii bănățene, ține să-și onoreze titlul oferind la fiecare nouă ediție o nouă creație dedicată acestei orchestre. Prima audiție absolută a *Concertului pentru oboi și orchestră* se datorează unei preferințe declarate a maestrului clujean pentru sonoritatea luminoasă a instrumentelor de lemn și poate totodată excelentei impresii pe care i-au făcut-o clasa flautistei Ioana Mogoș sau a oboistului Laurențiu Baciu. Interpretarea acestuia din urmă i-a reconfirmat disponibilitățile solistice. Ca de obicei, partiturile maestrului Toduță se detașează printr-o scriitură extrem de elaborată, născută parcă din pasiunea nestinsă pentru universul spiritual românesc, ce se decantează în succesive „spații ondulate".

Pecetea inconfundabilă a condeiului său ar putea fi evidențiată și numai din eleganța filigranată cu care își înalță, logic și coerent, articulațiile discursului muzical. Meritul împlinirii sugestiilor bogate ale partiturii se datorește baghetei lui Petru Oschanitzky, seriozității sale exemplare în abordarea fiecărei partituri interpretate.

Același dirijor are meritul de a fi reușit și un concert-spectacol cu opera *Orfeu* de Gluck alături de Remus Tașcău, cunoscutul dirijor al corului lugojan „Ion Vidu", cor de amatori, dar cu împliniri profesioniste, care a susținut partida corală.

Dacă vom aminti mai fugitiv cîteva prestații solistice, acest lucru nu se datorește calității concertului,

ci faptului că despre aceleași personalități am inserat considerații echivalente cu ocazia trecutelor colaborări. Căci publicul timișorean rămîne unul afectiv, statornic admirator al acelora care i-au știut cuceri sufragiile. Astfel am putea înțelege succesul repurtat de pianiștii sovietici Nikolai Suk în *Concertele nr. 1* și *5* de Beethoven sau de Alex. Slobodianik într-o suită de concerte cu mare audiență — Chopin nr. 1, Ceaikovski nr. 1. Rahmaninov, nr. 3, sau Dan Grigore în Grieg și Schumann. Acestora le alăturăm prezența unor interpreți ca Alexandra Guțu-Dragoș Mihăilescu (Enescu, Chopin), Sorin Petrescu (Beethoven, Liszt, Silvestri, Debussy, Prokofiev).

Cu siguranță că ar fi mai de amintit, din perimetrul concertelor Filarmonicii pe cele de orgă, corale, de muzică și poezie, dar spațiul nu ne îngăduie. Vom remarca doar substanțialul colocviu de muzicologie desfășurat sub genericul *Muzica românească și idealul de pace* condus cu competență de dr. Gheorghe Firca. Dintre oaspeții simpozionului s-au distins prin bogăția informației compozitorul Adrian Rațiu iar Enea Borza prin prodigiozitatea intervențiilor. Interesantă ne-a apărut comunicarea compozitorului Adrian Diaconu — *Mesajul și forma artistică în antiopera iterației*, ca și cea a lui Tudor Caciora subliniind sentimentul antirăzboinic ce irumpe dintotdeauna din folclorul nostru. Damian Vulpe, Ion Tomi și semnatarul acestor rînduri au contribuit la diversificarea problematicii puse în discuție, pentru ca în final, dintre spectatori prof. Victor Andrei și compozitorul Ion Crișan să completeze inspirat această largă panoramă a problematicii păcii în muzica românească.

Ansamblul „Concordia" a oferit unicul concert de muzică contemporană, dorind parcă să particularizeze constanța în manifestările zilelor „Timișoara muzicală", a căutărilor înnoitoare de limbaj. Am audiat cu mult interes *„Clown music"* de T. Proccacini, *Cvintetul* lui H. W. Henze ori *Kleine Kammermusik für fünf Bläser* op. 24, nr. 2; *Quintandre* de Aurel Stroe rămîne piesa cea mai reprezentativă pentru întregul concert, prin îndrăzneala și originalitatea scriiturii, ce aduce ecouri ale specificului etniei noastre, prin sintagme ce filtrează spațiul cu dor și cel fără de dor. Ne-a încîntat și versiunea realizată pentru acest ansamblu de suflători de Gh. Firca a celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de Enescu. Sugestii ce parcă ar fi încifrate acolo, în partitura pianistică enesciană, au fost iată intuite și transcrise, conferind parcă un plus de vibrație incantatorie, stîrnind elevația dialogurilor cu soprana Adriana Mesteș.

Din spectacolele operei nu ne vom opri decît la cele prezentate cu concursul tenorului sovietic Vladislav Piavko — *Trubadurul, Carmen, Aida*, spectacole de mare ținută, care au avut darul să reflecte necesitatea unor spectacole extraordinare — la propriu — împlinite de echipa soliștilor timișoreni în colaborare cu acest prieten statornic al orașului de pe Bega. Baletul timișorean — compartiment de vîrf al instituției, s-a impus prin evoluția prim-balerinei Rodica Murgu, alături de Fr. Valkay și Ilie Filip în *Fîntîna din Baccisarai* cît și în *Iancu Jianu.*

Evenimentul cel mai important s-a derulat însă în sala operei, unde, la invitația directoarei Maria Mărgineanu, au sosit din toate colțurile țării artiști care au activat odată în această instituție. A fost o întîlnire de neuitat care a reunit pe membri fondatori — cei înscriși în cartea de aur a instituției — cu generațiile care le-au succedat, o întîlnire a acestei mari familii al cărei suprem crez a fost vocația și dăruirea totală pentru mirajul scenei. O întîlnire minunată, prilejuită de împlinirea a 40 de ani de la înființarea Operei de stat din Timișoara.

În sfîrșit, să consemnăm succesul ultimei Gale a artiștilor, regizată a se fi desfășurat în saloanele Violetei Valery — alias Rodica Miloia. Pagini de mare frumusețe — din **Norma** de Bellini, **Mignon** de Hhomas, **Lucia di Lammermoor**, *Povestirile lui Hoffmann* și aîttea alte capodopere au fost interpretate de Sanda Șandru, Ludovic Spiess, Veronica Diaconu, Florin Georgescu, Agnes Contras, Elena Gaja, Ladislau Fogel, Niculina Mirea, Dan Zancu etc. la care se cuvine adăugat numele dirijorilor Ion Iancu, Petru Oschanitzky și Mihai Vîlcu.

Deficiențe ? Absența totală, nejustificată a creatorilor bănățeni, ca și nesolicitarea unor talente apte de afirmări îndrăznețe — precum laureații internaționali ai Liceului de Artă „Ion Vidu".

Împlinirile însă copleșesc inerentele scăpări, rotunjind imaginea unor secvențe de artă autentică ce-și înalță cu personalitate și aplomb relieful expresiv în contextul festinelor muzicale naționale.

Doru MURGU

Zilele muzicale tîrgumureșene

Purtînd însemnele generosului Festival național „Cîntarea României", optimizant catalizator de valori, în perioada 17—27 iunie s-a desfășurat cea de a 16-a ediție a „Zilelor muzicale tîrgumureșene".

Oaspeți de peste hotare: violonistul bulgar Valentin Stefanov, chitaristul cehoslovac Lubomir Brabec, clarinetista suedeză Eva Aberg, pianista poloneză Ewa Poblocka, organistul ungur Lehotka Gábor; baghete de prestigiu: Remus Georgescu, Szalman Lorant, Constantin Petrovici, Petre Sbârcea, alături de care au debutat în festival Gheorghe Costin (noul dirijor al orchestrei filarmonice tîrgumureșene) și Dumitru Buzoianu (dirijorul corului) ; voci de aur ale școli românești de canto : Liliana Bizineche, Mioara David-Cortez, Elena Gaja, Hercz Peter. Martha Kessler, Georgeta Stoleriu, Teodor Ciurdea, Ion Micu ; flautistul clujean Gavril Costea și tot ce are mai bun Tîrgu-Mureșul în materie de creație și interpretare, au transformat orașul, pe parcursul celor 11 zile de festival, într-o vibrantă cetate a muzicii.

Creația muzicală românească, prezentă pe agenda manifestării alături de opusuri de rezistență ale literaturii universale, a întrunit semnăturile reprezentanților tuturor generațiilor de compozitori, începînd cu George Enescu, continuînd cu Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Alexandru Pașcanu, Doru Popovici, Grigore Nica, Liviu Ionescu, Irina Odăgescu, Șerban Nichifor, un loc aparte fiind rezervat școlii tîrgumureșene de compoziție, reprezentată în ediția din acest an de opusuri fie mai vechi, fie de ultimă oră, aparținînd compozitorilor Nicolae Chilf, Zoltan Aladar, Kozma Géza, Fátyol Tiberiu, Kozma Matei, Szabó Csaba și Dumitru Buzoianu.

O policromă paletă repertorială, parcurgînd epoci, stiluri, genuri diferite (de la Bach, Frescobaldi, de la muzica veche franceză, de la Beethoven, de la belcanto, de la romanticii Chopin, Liszt, Ceaikovski la Debussy, la muzica de jazz, oferită într-o seară de către formația clujeană „Dixieland" și la contemporanul nostru ceh, Ivan Kurz... sînt doar cîteva nume) a întrunit sufragiile publicului și ale criticii de specialitate, bucurîndu-se de interpretări excepționale.

Simfonicul tîrgumureșean, „maratonist al „zilelor muzicale", corul filarmonicii, dirijat de Dumitru Buzoianu, formația de muzică veche a prestigioasei instituții artistice condusă de Lelia Albu, orchestra de cameră, condusă de George Dudea, prezent și în ipostază de solist, corul Conservatorului din Cluj-Napoca, pregătit de Constantin Rîpă, interpreții tîrgumureșeni : Carmen Grama, Szekely Ștefan, Szabó Peter, Aurelia Sbanca, Marton Irén, Kozma Matei, Kovács Zsuzsa, trio Bozsodi, Gábos Judit, Körtesi Andrei și, nu în ulti-

mul rînd, criticul Iosif Sava, prezentator-invitat al cîtorva manifestări, au ridicat valoarea acestei sărbători muzicale, impunîndu-o ca pe o reușită a vieții noastre muzicale.

Au existat fără îndoială și scăderi, inerente de altfel într-un asemenea context, dar mult mai numeroase au fost momentele de vîrf, dintre care se cuvin a fi amintite : concertul cameral de creație și interpretare tîrgumureșeană și gala operei, comentate ca atare și de către Iosif Sava, recitalul „Chopin" al polonezei Ewa Poblocka, recitalul chitaristului Lubomir Brabec, interpretarea concertului pentru flaut de Sigismund Toduță, de către Gavril Costea, varianta propusă *Rapsodiei pentru clarinet și orchestră* de Debussy, de către suedeza Eva Aberg, seara de jazz, viziunea interpretativă a bulgarului Valentin Stefanov în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy, momentul de muzică franceză veche al formației „Canto Armonico", prezentarea *Suitei pentru violoncel solo cu tălăngi* de Szabó Csaba, de către fiul său, Szabó Peter.

Iată, foarte pe scurt, desfășurătorul unei manifestări ce a intrat în tradiția orașului muzical care este Tîrgu-Mureșul și în conștiința împătimiților săi melomani, iată deci actul de cultură înscris pe traiectoria valorică a adevărului artistic, culegînd aplauze și flori pentru muzica cetății!

Mariana CRISTESCU-FLOREA

Luna muzicii de operă și balet la Constanța

Reluarea an de an a unor manifestări din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" în diferite orașe ale țării trezește sentimentul continuității în publicul permeabil la solicitările artei, ale muzicii. „Luna muzicii de operă și balet", organizată de Teatrul Liric dn Constanța, condus de experimentatul Nicolae Ciubuc, a ajuns — între 6 mai și 5 iunie 1986 — la a douăsprezecea ediție. Prin masiva lui participare la concerte și spectacole, publicul și-a demonstrat simpatia și interesul ce le poartă unui gen pe care organizatorii l-au surprins și reflectat în fluxul timpului. Cei ce au asistat la cele douăzeci de concerte și spectacole ale acestei ediții au străbătut o întreagă lume a muzicii, dîndu-și seama de valoarea operei, care nu se lasă demodată de modificarea gusturilor și a viziunii asupra artei. Dimpotrivă, pe măsură ce cultura sporește și sensibilitatea se adîncește, iubitorii muzicii, ai artei spectacolului descoperă noi frumuseți, satisfacții inedite în operele maeștrilor de ieri și de azi.

„Luna muzicii de operă și balet" a cuprins, în acest an, o arie largă — în spectacole și concerte — de la Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Mascagni, Catalani, Cilea și Giordani, la Gounod, Thomas, Bizet, Charpentier și Saint-Saëns, sau la balete de Adolphe Adam, Ceaikovski și Ludwig Minkus, fără să fie uitate lucrările românești. S-au prezentat astfel *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, sub bagheta lui Radu Ciorei și în regia lui Gheorghe Bărbulescu, scenografia de Șerban Jianu, și — în premieră absolută — *Balada lui Rică*, balet într-un act de Laurențiu Profeta, scenariul, regia și coregrafia de Anca Tudor, scenograf Constantin Ciubotaru. Soliștii, în frunte cu Constantin Dragomir (Rică) și Rodica Raicu-Uretu (Piranda), au vizualizat efervescența muzicii, a cărei spontaneitate și colorit de folclor urban au cucerit adeziunea spectatorilor.

Este greu de menționat și de stăruit asupra fiecărui moment al acestei spectaculoase aventuri a muzicii de operă și balet, care a suscitat un justificat interes în rîndurile publicului constănțean. Datorită grijei cu care au fost pregătite atît spectacolele de operă și balet, cît și concertele, manifestarea i-a ajutat pe spectatori să judece, să opteze, să compare, să le placă mai mult cutare operă decît alta, cutare cîntăreț decît altul.

Cît privește operele și baletele programate în ultima ediție, ele au fost — în ordinea cronologică a prezentării lor — *O noapte furtunoasă, Balada lui Rică, Carmen, Bărbierul din Sevilla, Rigoletto, Don Quijote* de Minkus, *Don Pasquale, Spărgătorul de nuci, Traviata, Giselle, Boema, Trubadurul, Madame Butterfly, Tosca, Frumoasa din pădurea adormită* și *Otello*. Așadar, cîteva din titlurile de atracție ale repertoriului liric, pentru ca în domeniul interpretării, Teatrul Liric din Constanța să-și etaleze bogăția forțelor artistice de care dispune. Forțe de prim rang, de-a dreptul surprinzătoare prin înzestrările vocale, pregătirea tehnică și sensibilitatea dramatică în crearea sau susținerea rolurilor, prin viziunea inedită, viguroasă, proaspătă a regizorilor Gheorghe Bărbulescu, Ion Drugan și Mireille Savopol, ca și a pictorilor scenografi V. Codoiu, Nicolae Drăgan, Aurel Florea, Șerban Jianu și Febus Ștefănescu.

Neîndoios că buna pregătire muzicală, ca și reușita prezentării fiecărui spectacol în parte se datorează celor trei dirijori tineri ai teatrului constănțean : Radu Ciorei, Mihaela Silvia Roșca, Gheorghe Stanciu. Trei temperamente artistice diferite, care se întregesc și se completează în diversitatea unui repertoriu ce reclamă sensibilități multiple spre a putea fi valorificat la modul ideal.

Ceea ce a satisfăcut în mod deosebit spectatorii a fost ținuta vocală și scenică a artiștilor ansamblului liric de pe litoral. Îi menționăm îndeosebi pe cei care au susținut „Concertul concertelor" de închidere: Margareta Andriescu, Niculina Cârstea, Emilia Ciurdea, Artemie Cojocaru, Daniela Cosmescu, Veronica Diaconu, Maria Dorobanțu, Ilie Gănțoiu, Mirela Negulescu, Romfilia Radu, Gabriel Tofănel și Gheorghe Țirea. Toți dispun nu doar de mecanismul artei cîntului, ci și de emoția ce ne face să uităm de raportul dintre tehnică și expresie, succesul oricărei interpretări de calitate atîrnînd în esență de raportul dintre acești doi factori.

Încît, contribuția unor artiști oaspeți de la alte teatre de operă din țară — ca Teodor Ciurdea, Anatol Covali, Florin Diaconescu, Gabriel Năstase, Emil Iurașcu și Ionel Voineag (București), Ion Micu, Mircea Moisa și Dan Șerbac (Cluj), Csaba Airizer, Agnes Contraș, Ladislau Fogel, Elena Gaja și Margareta Nico Popescu (Timișoara), apoi Oleg Danovski, sau a cîtorva invitați de peste hotare, cum au fost Iurii Marusin (U.R.S.S.), Biser Deyanov, Evghenia Krasteva și Evdokia Zdravkova (R. P. Bulgaria) — s-a integrat deplin în familia de suflete alese a Teatrului Liric din Constanța, unde nici o aproximație, nici o neglijență tehnică nu compromite ținuta spectacolelor și concertelor.

„Luna muzicii de operă și balet" de la Constanța este o frumoasă manifestare, care și-a făurit de pe acum o tradiție, bucurîndu-se de sprijinul larg al organelor de partid și de stat locale.

George SBÂRCEA

Botoșani — Zilele „George Enescu"

Cea de a X-a ediție a „Zilelor George Enescu", animată, în totalitatea ei de Gheorghe Jauca—președintele Comitetului de cultură și educație socialistă — Boșotani, s-a deschis vineri 16 mai în sala Muzeului județean cu un colocviu avînd genericul „George Enescu — contemporanul nostru", deschidere marcată de tovarășul Lazăr Băciu-

cu — secretar al Comitetului județean de partid, care în cuvîntul său a omaginat personalitatea „Luceafărului" muzicii românești, importanța acestui eveniment plin de semnificații.

Ecourile creației enesciene în toate compartimentele culturii românești, integrarea geniului său în timpul și spațiul culturii naționale și universale, le-au reliefat, rînd pe rînd, muzicologul și dirijorul Eugen Pricope, în comunicarea „George Enescu — muzician total", scriitorii Alecu Ivan Ghilia în „Universalitatea lui George Enescu" și Victor Crăciun, în „O trinitate — Eminescu, Brâncuși, Enescu", prof. Elena Guțic cu un document, „Dialog inedit George Enescu — Tiberiu Crudu", George Manovici cu „Enescu și munca — metaforă a autodefinirii" Gh. Amarandei, „George Enescu — cetățean de onoare al orașului Dorohoi", Ioan Bălan cu „Izvoare de inspirație la George Enescu".

Concertul simfonic al Filarmonicii botoșănene din seara aceleiași zile a omagiat memoria marelui muzician prin lucrarea *Poema Română* (avînd colaborarea corului „Armonia" dirijat de prof. Nicolae Ursu), cuprinzînd și *Concertul pentru vioară și orchestră*, de Beethoven, în tălmăcirea violonistului bulgar Mincio Mincev. În finalul concertului, poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss.

La pupitrul dirijoral al acestui simfonic s-a aflat Modest Cichirdan, care împreună cu membrii orchestrei au împlinit cu elevație întreg programul serii.

Ziua a doua s-a desfășurat la Dorohoi, atît în sala Muzeului orășenesc, unde a avut loc colocviul științific, cît și la Muzeul memorial „George Enescu", la Întreprinderea de sticlărie și porțelan, cu vernisajul expoziției fotodocumentare „George Enescu", încheindu-se cu un pelerinaj la Casa memorială din Liveni. Aici, prezența corului „George Enescu" din Dorohoi, dirijat de Vasile Nistor a completat emoționant cuvintele evocatoare ale muzicologului Eugen Pricope.

Ultima zi a acestor manifestări a debutat în foaierul Casei de cultură a sindicatelor, prin lansarea cărților profesorilor George Manoliu „George Enescu — poet și gînditor al viorii", Elena și Octav Guțic „Din legendele Dorohoiului".

Urmată de un recital intitulat „Tinere speranțe la... Zilele George Enescu", manifestarea s-a dovedit o reușită în care marca talentului celor care au evoluat și-a spus cuvîntul : Bogdan Pavlică (fost elev al Școlii de artă din localitate, actualmente elev al Liceului de Artă „George Enescu" din București), laureat al Festivalului Național „Cîntarea României", deținător al „Lirei de Aur" — Suceava (1985), premiul I la Concursul pe meserii — Craiova, premiul al III-lea la Concursul Internațional de interpretare „Viotti— Valsesia" — Italia, finalist al Concursului internațional din Senigallia — Italia. A interpretat, partea I din *Sonata în si bemol major op. 22* de Beethoven și *Mefisto-vals* de Liszt.

Bogdan Chiroșcă, laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" 1985, premiul I la „Lira de Aur" — Suceava (1985) și premiul al II-lea la Concursul Internațional de la Catanzaro-Italia, a interpretat la pian *Cîntec* de Paul Constantinescu.

Laureați și ei ai Festivalului Național „Cîntarea României", elevii Constantinescu Bianca (pian) și Amarandei Marcel (vioară) au interpretat lucrări de Paul Constantinescu *(Toccata)*, Mendelssohn—Barholdy — *Rondo capriccioso*, și respectiv *Variațiuni pe coarda sol* de Paganini. Ceilalți elevi, Luiza Daniliuc, Modiana Cichirdan, Andreea Feodorov (pianiști) au interpretat lucrări de Maikapar, Czerny, Chopin, iar Mircea Petru (flaut) două dansuri de Liviu Comes.

Închiderea festivităților „Zilelor George Enescu" la sala teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani, printr-un „Concert de concerte" dirijat de Teodor Romașcanu, a prilejuit orchestrei simfonice botoșănene și nouă spectatorilor, reîntîlnirea cu două certe talente ale școlii muzicale interpretative, românești : pianistul Mihai Ungureanu și violoncelistul Marin Cazacu.

Interpretînd *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Brahms, tînărul Mihai Ungureanu—solist al Filarmonicii din Craiova — a demonstrat că este posesorul unui rafinat simț stilistic muzical și al unei tehnici pianistice apte să metamorfozeze lumea sunetelor în virtuale imagini. Și a demonstrat-o nu numai în această creație brahmsiană, ci și în „Imperialul" beethovenian, interpretat de curînd cu Filarmonica botoșăneană.

Cel de al doilea solist al serii, violoncelistul Marin Cazacu, a făcut și el dovada unor reale calități interpretative și tehnice, în *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski. În interpretarea orchestrei am urmărit *Preludiul la unison* de George Enescu.

Caracterul de permanență al acestor manifestări la Botoșani, dedicate marelui nostru muzician George Enescu, se explică și prin aceea că an de an, bogăția de sensuri a creației sale suscită noi și noi interpretări, exegeze personale, studii profunde stilistice și interpretative, ale unora dintre cei mai competenți muzicologi și compozitori, ce au dat naștere, motivat, unei adevărate enescologii.

Cea de a X-a ediție a „Zilelor George Enescu" la Botoșani, organizată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă, de Filarmonica de Stat și Uniunea compozitorilor din R. S. România, a fost prin ea însăși un jubileu, dedicat celui ce și-a revărsat cu generozitate arta sa, „o revelație mai înaltă decît orice înțelepciune", asupra noastră, a țării sale și asupra lumii.

George MANOVICI

CRAIOVA—Săptămîna muzicii de cameră

Filarmonica „Oltenia" din Craiova — aflată pe pragul împlinirii a patru decenii de existență — organizează, în afara concertelor simfonice hebdomadare, și manifestări din alte genuri ale muzicii : concerte corale („a cappella" și vocal-simfonice) cu corul propriu, dar și recitaluri și concerte camerale, domeniu căruia i-a dedicat în perioada 2—8 iunie a doua ediție a *Săptămînii muzicii de cameră*, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din cadrul Asociației oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.) și cu sprijinul activ al Comitetului județean Dolj al U.T.C. Au apărut cu acest prilej pe scena Filarmonicii unele din cele mai valoroase forțe artistice locale, alături de oaspeți din București, din alte centre ale țării și chiar din străinătate.

Inaugurarea a avut loc odată cu concertul susținut de un interesant cuplu din Montréal, „Duo Clasic", alcătuit din Eric Wilner (flaut) și Davis Joachim (chitară). Profesoniști de aleasă ținută, cei doi artiști canadieni au parcurs un repertoriu de lucrări compuse pentru instrumentele lor în secolele XVIII (Hotteterre, Giuliani) și XX (Villa-Lobos, Ibert), vădindu-se în măsură de a stăpîni cu egală autenticitate stilistică elementele definitorii ale amîndor epoci din istoria muzicii. De un succes spontan s-a bucurat concertul formației americane. „Lawrence Civic Choir" din orașul Lawrence (statul Kansas), aflată în turneu prin România în cadrul acțiunilor fundației „Ambasadorii prieteniei". Dirijat de John Buehler, corul — compus din artiști amatori de diferite vîrste și profesiuni — a interpretat un program de madrigale renascentiste, negro spirituals, coruri de compozitori americani contemporani și cîntece populare americane, cărora le-a adăugat și o melodie populară românească, interpretată cu o excelentă dicțiune în limba română și o remarcabilă înțelegere a specificului ritmic și intonațional al cîntecului. A avut loc și un rodnic schimb de experiență cu corul Filarmonicii „Oltenia" dirijat de Alexandru

Racu, care a prezentat cîteva coruri românești, clasice și contemporane.

Două formații camerale afirmate anterior cu autoritate în țară și peste hotare — trio-ul de suflători „Syrinx" din Bacău și cvartetul de coarde „Serioso" din București — și-au împărțit programul unei după amieze muzicale desfășurate în ambianța inspiratoare a Muzeului de Artă craiovean. O *Sonată în re minor* de Telemann și două piese românești *(Florilegiu* de Liviu Dănceanu și *Concertino* de Viorel Munteanu) au prilejuit celor trei tineri artiști băcăuani Dorel Baicu (flaut), Dorin Gliga (oboi) și Pavel Ionescu (fagot) demonstrația unei măiestrii individuale și colective, a unei coeziuni spirituale care așează acest grup printre cele mai valoroase formații actuale cu acest profil. În egală măsură s-a impus și cvartetul „Serioso", atît în lucrarea de la care a împrumutat titulatura *(Cvartetul de coarde nr. 11 în fa minor op. 95 „Serioso"* de Beethoven), cît și într-o altă pagină reprezentativă a literaturii genului *(Cvartetul nr. 1 în mi minor „Din viața mea"* de Smetana) ,cei patru componenți — Radu Ungureanu, Daniela Isipciuc, Gabriel Bălă, Maria Amarinei-Oțeleanu — dovedind reale calități de brio instrumental, claritate a frazării, sinceră muzicalitate.

Din București a venit de asemeni cuplul format din mezzo-soprana Liliana Petrescu-Nichiteanu și pianista Inna Oncescu, prezenți pe scenă cu un mini-recital de 9 lieduri de Brahms, în care tînăra cîntăreață a confirmat calitățile sale de inteligență muzicală și adaptare la cerințele stilului cameral-vocal brahmsian. Tot cu Inna Oncescu la pian a evoluat și clarinetistul Leontin Boanță în *Sonata în mi bemol major op. 120 nr. 2* de Brahms, căreia a știut să-i redea caracterul interiorizat, expresia predominant nostalgică.

În aceeași seară, un grup de elevi ai Liceului de Artă din Craiova au susținut un recital colectiv, prilej cu care am reținut calitățile de muzicalitate și stăpînire fermă a tehnicii instrumentale dovedite de violonistul Liviu Prunaru (în *Sonata nr. 6 în mi major* de Ysaye) și pianista Lăcrămioara Tayti (în *Nocturna op. 9 nr. 2 pentru mînă stîngă* de Skriabin).

Edgar ELIAN

Simetric plasat în centrul manifestărilor camerale craiovene, concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii „Oltenia" i-a reunit, — sub îndrumarea promptă a dirijorului Modest Cichirdan, — pe cîțiva dintre protagoniștii recitalurilor susținute în zilele anterioare sau în cele care au urmat, pe muzicienii oaspeți — basul Teodor Ciurdea, oboistul Dorin Gliga, contrabasistul Dorin Marc, precum și pe cei din localitate — pianista Cristina Stănescu, violonista Natalia Lăețu, flautistul Viorel Staicu, într-un concert de muzică barocă și clasică ce a inclus pagini datorate lui J. S. Bach, Vivaldi, A. Marcello, Dittersdorf, Mozart.

Cea de a doua serie a momentelor manifestărilor muzicale craiovene a debutat cu evoluția violoncelistului Marin Cazacu aflat în compania pianistei Steluța Radu, un cuplu cameral de autentic echilibru al valențelor interpretative : o sensibilitate ce se orientează lucid — în cazul protagonistului — secondat de orientarea întotdeauna rațională, de o logică ferm stăpînită, întotdeauna inspirată, ce caracterizează demersul pianistic. De la *Sonata în la major* de Beethoven, lucrare temeinic clădită grație aportului de substanțialitate datorat pianistei Steluța Radu, la *Pezzo capriccioso* de Ceaikovski și mai ales cele *Cinci piese în caracter popular* de Schumann, Marin Cazacu desfășoară o remarcabilă cultură a sunetului, un ton a cărui maleabilitate, a cărui bogăție timbrală decurg firesc din atmosfera, din farmecul muzical-poetic al creației abordate ; exemplare au apărut în acest sens piesele schumanniene ca și *Variațiunile* de B. Martinu pe o temă de Rossini, definite cu un umor scăpărător, cu o virtuozitate abil stăpînite.

Reluînd momente de semnificație dintr-un recital pe care l-au susținut cu cîteva luni în urmă la Ateneul Român, basul Teodor Ciurdea și pianista Irina Gavrilovici reeditează — de această dată pe podiumul Filarmonicii „Oltenia" — un binemeritat succes profesional întîmpinat la acea dată cu un interes de excepție atît din partea melomanilor, cît și a criticii de specialitate. Pe cît de adevărat pe atît de regretabil, un recital de lieduri de autentică validitate artistică, își face destul de rar apariția în viața noastră de concert ; cultura vocală subtil diferențiată, cultura stilistică, simțul muzical-poetic de rafinată suplețe constituie date esențiale ce condiționează reușita unei asemenea inițiative, date pe care Teodor Ciurdea tinde a le dobîndi în chip plenar, a le consolida pe temeiul unei muzicalități de excepție, a unei fructuoase colaborări realizate cu pianistul, cu muzicianul de vocație care este Irina Gavrilovici. Căci numai astfel au fost posibile, la nivel de emoționantă semnificație artistică, ciclurile de lieduri *Atîta liniște*, de M. Marbe, realizat în primă audiție craioveană, precum și *Dragoste de poet*, de Schumann. Sînt aspecte pe care, în mod regretabil, nu le-am putut observa în recitalul soliștilor Teatrului Liric din localitate; specificul muncii acestora pare în mod irevocabil orientat spre cultivarea altor valori decît cele de natură muzicală-camerală. Și totuși, în acest din urmă context, trebuie menționat aportul nu numai de susținere, ci unul de o fină muzicalitate, al pianistei Cristina Stănescu.

Continuînd suita prezențelor camerale datorate tinerilor maeștri voi menționa cu titlu de interes aparte recitalul contrabasistului Dorin Marc aflat în compania pianistului Mihai Ungureanu ; discernămîntul stilistic, de mare siguranță, operează în acest caz în baza unei naturi muzicale extrem de echilibrate. De la pagini datorate lui J. S. Bach, la sonate aparținînd lui Sperger sau Schubert — contribuția pianistului Mihai Ungureanu a fost aceea a unui muzician discret, sensibil, deosebit de prompt ; de aici și pînă la spectaculoasa *Sonată pentru contrabas solo* de Cornel Țăranu, lucrare prezentată în primă audiție absolută, Dorin Marc desfășoară o impresionantă gamă de mijloace ce pun în evidență, în mod atît de surprinzător, tocmai aspectele de mobilitate, de culoare timbrală, de cantabilitate ale unui instrument ce capătă grai numai în mîinile unui veritabil maestru.

În șirul momentelor de vîrf ale manifestărilor muzicale craiovene, evoluția pianistului Andrei Deleanu poate fi apreciată drept aceea a unui virtuoz de lucidă orientare ; în ciuda limitelor unui instrument neadecvat, *Studiile transcendentale în fa major, re minor, si bemol major, sol minor, mi bemol major și do minor* de Liszt, au beneficiat de acea scăpărare interioară, de acea energie lăuntrică ce aureolează uneori evoluția autentic virtuoză a unui autentic muzician. L-am urmărit apoi — de această dată în calitate de partener ce acționează cu eleganță și precizie — în *Marele duo concertant* de Weber, însoțindu-l pe clarinetistul Vlad Cristian ; recent absolvent al conservatorului bucureștean, tînărul interpret parcurge, cu rapiditate și vădită dezinvoltură, etapele unei măiestrii sigure ce anunță maturizarea artistică ; maleabilitatea tonului, cizelarea uneori prea „căutată" a frazei și, mai ales, simțul proporțiilor mari, susținerea amplă a conturului ritmico-melodic constituie argumente de forță ale tînărului muzician.

O importantă promisiune pentru viitor a constituit-o, în mod cert, evoluția violonistei Ruxandra Simionescu, studentă a conservatorului bucureștean ; inegală în realizarea *Partitei în mi major* de Bach, echilibrată și foarte muzicală în *Marele duo* de Schubert, interpreta construiește în mod inteligent, cu o reală imaginație timbral-sonoră, *Rapsodia* I de Bartók; la pian, Viorica Rădoi demonstrează, o dată în plus, virtuțile unui muzician-pedagog de aleasă dăruire.

Prezența — în cadrul momentului cameral final — a cîtorva interpreți-instrumentiști ai Filarmonicii „Oltenia", a oboistului Florin Ionoaia, a violonistului Nicolae Făureanu, a cornistului Vasile Bodenciu, demonstrează încă o dată calitatea nivelului individual pe care se sprijină

realizările întregului colectiv simfonic.

Moment aparte în contextul manifestărilor acestei ediții a concertelor camerale craiovene, apariția grupului de dans „Contemp", grup cameral format din dansatori de mare talent cum sînt Adina Cezar, Sergiu Anghel, Liliana Tudor, Hortansa Niculescu, interpreți ce cultivă semnificațiile intelectual-poetice ale gestului, evoluția acestui ansamblu a marcat nota de inedit, de interes aparte a întregii seri camerale.

În mod cert, recenta ediție a manifestărilor camerale craiovene dedicate tinerilor interpreți, dedicate— în egală măsură — publicului tînăr din localitate, se constituie într-o izbîndă de prestigiu, alături de manifestări similare găzduite de centre de seculară tradiție în cultivarea valorilor muzicale camerale cum sînt Brașovul sau Cluj-Napoca. Rod al unei fructuoase colaborări stabilite între filarmonica din localitate, Comitetul Județean U.T.C. Dolj și Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M. manifestările muzicale camerale craiovene tind a se constitui într-o lăudabilă tradiție pe care gazdele, organizatorii, tinerii muzicieni înșiși se străduie a o consolida pentru viitor.

Dumitru AVAKIAM

DE PESTE HOTARE

Eveniment discografic

De curînd a fost editat la Paris, sub egida Muzeului Omului, în ciclul Colecției Centrului național de cercetare științifică, după realizarea discului de folclor aromân, o mapă conținînd două discuri de folclor românesc. Aceasta cuprinde 7 balade tradiționale, un cîntec ritual de nuntă, cîteva melodii de joc, înregistrate chiar în timpul desfășurării ceremonialului nupțial, un cîntec liric de dragoste și o improvizație în stil de baladă, a lăutarului Marin Căleată, din Căpățîna (Olt), o urare de bun venit a celor doi specialiști francezi, Jacques Rouêt și Bernard Lortat-Jacob.

Cele două discuri de format mare, avînd nr. Lox 74846 și 74847, datorită nivelului tehnic superior și valorii artistice a conținutului a primit marele premiu al Academiei „Charles Cros".

Materialul este grupat astfel : Fața *A-Cîntec pentru întîmpinarea francezilor, Balada șarpelui ;* Fața *B—Cîntecul miresii* (cînd pleacă de la casa părinților), *Melodii* care redau atmosfera nunții, *Balada Scorpia* și două *Dansuri ;* Fața C—(discul al doilea)— *Baladele, Voica, Tănislav și Miu haiducu;* Fața D—*Baladele Ghiță Cătănuți* și *Radu Anghel,* un Cîntec liric: *Ce mi-e mie drag pe lume.*

Autorii discului au orînduit altfel aceste piese pentru a înlătura monotonia, alternînd piese care aparțin diferitelor genuri folclorice.

Discurile sînt însoțite de un valoros și succint studiu muzical, iar textele poetice sînt redate în întregime în limba română și în franceză (efectuată de J. Bouêt).

De asemenea, pentru înțelegerea cît mai profundă a textelor, au fost incluse mai multe fotografii reprezentînd scene de nuntă, de interpreți cu care s-a lucrat, însoțiți sau nu de instrumente și o binevenită notă a traducătorului. Harta de pe ultima pagină indică zonele de unde a fost cules materialul.

Este remarcabil studiul referitor la trăsăturile specifice cîntecului bătrînesc (impropriu numit „baladă"), ale cărui elemente îl apropie de cîntecele epice ale multor popoare (greci, albanezi, jugoslavi, ruși, finlandezi, albanezi etc.). Bouêt propune, din cauza diversității de conținut a manierei variate de exteriorizare poetico-muzicală, o nouă terminologie, de „povestire epică cîntată". Plecînd de la încercarea lui Atanase Marienescu de a uni textele poetice epice în mari poeme, după alegerea fragmentelor celor mai reușite, din numeroasele variante sub care trăește cîntecul epic și de la acțiunea, reușită, a lui Elias Lonrott care a creat ciclul Kalevala, folcloristul francez presupune că o astfel de acțiune s-ar putea încerca și cu numeroasele teme epice ale românilor. Ideea a fost combătută la noi de specialiștii care susțin respectarea realității artei orale, în complexitatea ei de variante, ale căror diferite maniere de alternare a secvențelor poetice și, de multe ori, a deznodămîntului final, denotă tocmai procesul specific de preluare și continuitate a tradiției, în care nu numai interpretul dar și „publicul" (auditorul) colaborează, în diferite epoci istorice, la modificările inerente artei orale.

În subtitlurile : *Muzicieni de curte, Muzicieni populari, Țiganii, Artizanii sărbătorii* (se referă la lăutarii care cîntă la nuntă), *Tarafu*l, autorul ne înfățișează cîteva idei valoroase, dar nu inedite, în care dorește să explice străinilor, fenomenul creării și interpretării muzicii folclorice românești. Dar, din cauză că autorii au cunoscut numai o parte din interpreții-lăutari din diferitele zone ale țării, unele ipoteze este necesar să fie atenuate. De exemplu, în multe regiuni muzicienii-lăutari nu sînt țigani și se bucură de aceeași admirație din partea comunităților sătești; dacă în unele sate lăutarii îndeplinesc funcția de „maeștri de ceremonie", aceasta se întîmplă mai mult în satele în care oamenii au uitat unele practici ceremoniale, acolo unde din taraf face parte un bătrîn cu multă experiență. De asemenea, în Oltenia și Muntenia, de unde a fost înregistrat materialul, trăiesc încă și lăutari semiprofesioniști țărani care cunosc și execută în mod măestrit stilul baladesc. Un astfel de interpret, printre mulți alții, am întîlnit într-un sat din Teleorman, Ene Cojocaru (sau M. Tîlpeanu); aceștia sînt uneori acompaniați de lăutari țigani, ori se acompaniază singuri.

Deosebit de interesant este studiul muzical al cîntecului bătrînesc. Autorul explică aici, cu competență, coordonatele genului ; tipurile elementelor de expresie : *recitativul melodic* (fără a utiliza acest termen, consacrat de specialiștii români și greci), *recto tono* și *parlato,* modalitățile diverse de îmbinare și repetare a acestora, funcția fiecăruia din ele, valoarea estetică și logica alternării lor, apoi, tipurile de scări, structurate variat, în fiecare piesă desprinzîndu-se partea de scară folosită, raportul între fragmentele „cîntate" (adică ale recitativului melodic) cu celelalte două tipuri de mijloace expresive, corespondența între fragmentele vocale și cele instrumentale, etc. În discutarea acompaniamentului, autorul se referă în deosebi la structura ritmică și raportul cu partea vocală. Un procedeu original, care trebuie re-

marcat și, în viitor, însușit, este modalitatea de a reda versurile în așa fel încît să evidențieze și elementul muzical folosit. Astfel, versurile *parlato* se deosebesc de cele *recto tono* și de cele cîntate prin felul scrieturii : cu litere obișnuite, îngroșate sau subliniate.

Consider că pentru înțelegerea mai ușoară a arhitecturii baladelor, era necesar să se indice și cum se diferențiază acestea după locul pe care îl ocupă în cadrul „strofei elastice" (termen introdus de Brăiloiu). S-ar observa astfel că formula inițială are o anumită înfățișare (fie melismatică, fie incipit în registrul superior al scării). De multe ori formula finală este dublă (fie că pe același vers final se cîntă un recitativ melodic sau parlato, urmat de formula recitativă etc.). Ideile expuse în subcapitolul „Clasificare și conținut" dovedesc cunoașterea multiplă a acestui gen care, în trecut — și în zilele noastre — a avut funcții diferite, după mesajul pe care îl transmite, după publicul căruia se adresează, numai „la cerere", fie în timpul ceremoniei nupțiale, fie cu alte prilejuri, dar totdeauna în fața unui „public".

Piesele au fost înregistrate în trei județe : Olt, Teleorman și Brăila, de la 7 buni interpreți ai cîntecului epic românesc, cu acompaniament variat : fie numai ghitară sau vioară, țambal și acordeon, sau două viori, țambal și contrabas sau vioară, țambal și contrabas. „Guristul" se acompaniază singur la ghitară sau cîntă și din vioară, ceea ce contribuie la îmbogățirea melodiei vocale, cu sau fără acompaniament de taraf.

Publicarea acestor discuri la Paris, pe baza înregistrărilor făcute în țara noastră, cu sprijinul Academiei R. S. România, în anii 1980 și 1981, de către Bernard Lortat-Jacob, cunoscut cercetător la CNRS și Jacques Rouêt, maestru-asistent la Universitatea Paul Valéry de la Montpellier, reprezintă o acțiune lăudabilă, de înaltă ținută științifică, de popularizare a tezaurului artistic al poporului nostru.

Emilia COMIȘEL

Cartea muzicală internațională

Musikgeschichte. Ein Grundriß

Lucrările de sinteză istorică privitoare la culturile muzicale de pe întregul glob, începînd din antichitate pînă în contemporaneitate, sînt din ce în ce mai rare. Explozia informațională și edițiile critice de opere ale celor mai mărunți creatori, au complicat „viața" cercetătorilor, în loc să o simplifice. Iar angajarea de unul singur, în redactarea unei istorii a muzicii universale, pare astăzi o utopie sau în cel mai bun caz o operă de o viață. Iată de ce, trebuie să salutăm curajoasa întreprindere a binecunoscutei edituri *VEB Deutscher Verlag für Musik* din Leipzig de a publica în anii 1984—1985 o lucrare colectivă de peste 1000 de pagini, sub redacția lui Werner Felix, Wolfgang Marggraf, Vera Reissing și Gerd Schönfelder. Așa cum precizează prefața, *Istoria muzicii* va fi structurată în 3 volume, primele două — deja tipărite — cuprinzînd textul integral al autorilor, iar ultimul fiind consacrat exemplelor muzicale. Subintitulată *O Schiță (Ein Grundriß)*, lucrarea vizează un scop didactic, adresîndu-se în primul rînd studenților și cercetătorilor din învățămîntul artistic superior, iar în al doilea rînd istoricilor, esteticienilor, creatorilor, într-un cuvînt, specialiștilor. Încercînd să se elibereze de anacronismul Eurocentrismului ce domină majoritatea lucrărilor similare, autorii ne atrag atenția în prefață, că prezenta *Istorie a muzicii* are la bază principiile marxiste de analiză a creației, școlilor și stilurilor muzicale, precum și periodizarea culturii muzicale universale. Colectivul de autori fiind extrem de larg, înglobînd în principal cercetători și muzicologi, aparținînd Academiilor de muzică din Berlin, Dresda, Leipzig și Weimar, cărora le-au revenit subiecte variate și diversificate în timp și în forme sau genuri muzicale, a impus lucrării o tentă plurivalentă de stiluri literare, inerente repetări de idei, precum și puncte de vederi estetice nu totdeauna uniforme. Dacă asemenea carențe minore sînt aproape generale tuturor tipurilor de lucrări colective, în schimb, nu se poate nega probitatea profesională a redactării fiecărui capitol de către oameni de specialitate, analizele pertinente, concluziile logice, fapt care împrumută celor 2 volume din *Musikgeschichte* seriozitate științifică. Singura rezervă fundamentală ce grevează asupra întregii *Schițe* istorice rămîne disproporționalitatea tratării școlilor naționale din sec. XIX—XX (cu toate lacunele și erorile de informație, mai ales, asupra țărilor socialiste, și nu în ultimul rînd, în privința muzicii românești).

Volumul întîi din *Musikgeschichte* se ocupă de culturile muzicale străvechi, din epocile sclavagiste, feudale, capitalismului timpuriu, absolutismului, revoluțiilor burgheze și capitalismului din veacul trecut. Deși există capitole despre muzica bizantină, despre creația de orgă și laută, despre școlile muzicale din răsăritul continentului, totuși nu se menționează absolut nici un cuvînt despre Școala de la Putna, despre Ion Căianu și Dimitrie Cantemir, despre muzica românească din timpul Revoluției din 1848 și Unirii Principatelor din 1859. Practic, pe parcursul primelor 528 pagini, autorii germani nu cunosc nimic despre cultura noastră muzicală.

Volumul al doilea din *Musikgeschichte* tratează epocile 1848—1911, perioada interbelică și epoca contemporană. În capitolul *Dezvoltarea școlilor naționale din estul, sudestul și nordul Europei*, se acordă spațiu numai culturilor rusă, boemă, poloneză, ungară și țărilor scandinave. România apare în spațiul spiritual al muzicii universale — după articolul semnat de Traude Ebert — abia în 1917, după Marea Revoluție din Octombrie. Este ultima școală muzicală în ordinea cronologică fixată de autorii germani (după Bulgaria și Iugoslavia). În cele 2 pagini (!) dedicate artei românești din perioada interbelică, nu se amintește nici un cuvînt despre Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra etc. Din păcate, schematizarea și lipsa de documentare se resimt și mai puternic în perioada postbelică, unde în mai puțin de o pagină și jumătate, Traude Ebert expediază întreaga muzică simfonică, lirico-dramatică, camerală și vocală, într-o vagă înlănțuire de fraze, pocește numele proprii românești, include pe A. Vieru, T. Jarda, W. G. Berger, Vasile Herman la „tînăra" generație de compozitori (alături de Anton Șuteu și Adrian Pop), fără nici o menționare a lui Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu sau Dumitru Capoianu. Este adevărat, că ni se face favoarea de a trece școala muzicală românească contemporană înaintea școlilor din Bulgaria, Iugoslavia, Cuba și China! Așadar, în 1008 pagini de istorie universală, autorii germani se referă la creația noastră pe parcursul a numai 4 pagini...

Imaginea lipsei de echilibru se resimte și în spațiul și ponderea acordate școlii cehe și boeme de pildă, a cărei tradiție, din sec. XVII—XIX ni se pare prea notorie în istoria muzicii europene, spre a nu fi luată în considerație. Observația se impune, datorită faptului, că lucrarea — în ansamblu — se remarcă tocmai prin noile valențe de interpretare a fenomenului artistic din epocile îndepărtate. Desigur, că nu renunțarea la denumirile de odinioară în problema periodizării șochează (nu mai exista evul mediu, renaștere, baroc, clasicism etc.), ci modul în care sînt analizate creațiile și felul cum se înscriu personalitățile în istorie. Experiența acestei prime ample istorii a muzicii universale de pe poziții marxiste va conduce în viitor spre o nouă atitudine muzicologică în interpretarea fenomenului artistic.

Viorel COSMA

Note muzicale leningrădene

Leningrad... orașul lui Ceaikovski și Rimski-Korsakov, al lui Musorgski și Borodin, al lui Glazunov și al tînărului Stravinski...

Aici, pe malul Nevei, în anul 1862, Anton Rubinstein a fondat primul Conservator din Rusia (a cărei solemnă aniversare de 125 ani se va sărbători anul viitor), din incinta căruia au apărut Serghei Prokofiev și Dimitri Șostakovici.

Într-unul din cele mai frumoase cartiere ale Leningradului, într-o veche vilă construită cîndva de arhitectul Montferrand (creatorul catedralei Sf. Isaac) se află acum Uniunea compozitorilor leningrădeni — a doua ca mărime după cea din Moscova. Numărul membrilor, în momentul de față, se ridică la cca. 150 persoane.

Uniunea compozitorilor din Leningrad este cea mai „tînără", datorită vîrstei medii a membrilor săi: mai mult de o treime din efectiv este reprezentată de compozitori, care sînt deabia în vîrstă de 30—35 ani, urmînd pe maeștrii de vîrstă medie consacrați — precum A. Petrov și I. Slonimski, B. Tișcenco și V. Gavrilin, V. Uspenski, I. Falik și Basned.

Muzica tinerilor s-a bucurat de o deosebită apreciere, iar pentru a i se creea ocazia de propagandă, s-a organizat un festival special în toamna anului trecut. Cîțiva dintre autorii noștri au fost onorați, pentru lucrările lor, cu diplome de onoare și premii: lui S. Belimov și A. Marevlov li s-a conferit titlul de laureați ai Concursului Weber din Dresda, iar A. Coroleov, V. Sapojnicov, O. Petrov și Rogaleov au primit premii speciale din partea Uniunii compozitorilor din U.R.S.S.

Este greu de stabilit tendința principală, cu privire la inspirație, a autorilor contemporani din Leningrad — de fapt sînt cîteva astfel de curente. Înainte de toate este continuarea tradiției așa-zisului „curent nou folcloric" (apărut în anii '60) care s-a adresat celor mai vechi straturi ale culturii naționale, precum și celei mai vechi muzici corale. În general, curentul actual legat de aprofundarea interesului pentru istoria patriei, pentru literatură și moștenirile secolelor trecute este o caracteristică a culturii sovietice contemporane, în totalitatea ei.

Un important impuls, în această direcție îl prezintă aniversarea a *800* ani de existență a manuscrisului *Cuvinte despre regimentul Igorev* (Slava o polcu Igoreve), unul din exemplele literaturii slavone cele mai vechi din Evul Mediu, precum și sărbătorirea a 1000 ani de la creștinare și introducerea scrierii în Rusia. „Simbolul" mișcării, de care s-a pomenit cu privire la cultură, sînt lucrările unuia dintre cei mai mari filologi (cercetătorul culturii Evului Mediu) academicianul Dimitri Lihaciov: „Poetica literaturii antice ruse", „Note cu privire la tot ce este rusesc" ș.a.

Ideile acestui om de cultură au inspirat concepțiile compozitorilor nu numai indirect ci și în mod direct: astfel, „la cerința" lui D. Lihaciov, compozitorul Luțian Prigojin a creat oratorul *Poveste despre durere-nefericire* (Povești o goe zlociastie) pe textul original al unui autor necunoscut din sec. XVII; criticii literari au denumit această carte în mod just „Patimi pasionale rusești" (Ruschie pasionîe strasti). Înainte de aceasta L. Prigojin a compus un oratoriu și pe textul „Cuvinte despre regimentul Igorev" (Slova o polcu Igoreve) al cărui stil se remarcă prin tonalități severe arhaice.

Tot acestui curent i se alătură și compoziția lui Valeriu Gavrilin *Clopotiri* (Perezvonî) iar premiera acesteia a fost cotată ca, un eveniment foarte important în cursul ultimelor două stagiuni de concerte. Lucrarea, onorată cu premiul de stat al R.S.F.S.R. — M. Glinka" a fost creată „după citirea lui Vasilii Șușkin" (după cum remarcă autorul în partitură), unul dintre cei mai originali scriitori și scenariști de film sovietici a cărui viață s-a curmat prematur, cu cîțiva ani în urmă. Valerii Gavrilin și-a denumit lucrarea cu un titlu mai puțin obișnuit — „Simfonie corală — acțiune" (Horovaia simfonia — deistvo) dorind prin aceasta să sublinieze faptul că aici sînt incluse episoade istorico-tragice, narațiuni despre soarta legendarului conducător al țăranilor Stepan Razin, cîntece folclorice de joc și comentarii lirico-filozofice instrumentale. Se remarcă trăsătura de gîndire componistică a lui V. Gavrilin — lipsa totală a oricărui purism; el își soarbe materialul sonor (dacă ar fi să parafrazăm cunoscutele cuvinte ale lui Molière) „acolo, unde îl găsește" — în straturile cele mai diferite ale cîntecului popular. Însă el știe să ridice aspectele de viață și trivialul la un nivel spiritual și artistic neobișnuit. Gavrilin — este cel mai apropiat continuator al lui Sviridov și în parte al lui Rahmanonov în muzica contemporană sovietică.

Nu este cazul să mai vorbim, că în orașul unde s-a născut *Simfonia a șaptea* (Leningradscaia) este o foarte puternică tradiție a lui Dimitri Sostakovici. În prezent în Leningrad lucrează un grup de elevi direcți ai lui Șostakovici, printre care, în mod deosebit se evidențiază două nume — Boris Tîșcenco și Vladislav Uspenskii.

Simfonia V-a a lui B. Tîșcenco, creată în genul „în memoriam" și terminată după un an de la moartea lui Șostakovici, apare ca un exemplu de „variație" la stilul lui, reprezentînd intonații tipice concentrate, ca modele, de gen și ritm ale muzicii acestuia.

Ca o continuare, directă și o dezvoltare a tradiției lui Sostakovici apare și monumentala *Simfonie* a lui Tîșcenco, *Cronica blocodei leningrădene* — colosală ca putere de impresie, opera pe care o putem așeza alături cu astfel de apariții în literatura sovietică precum poeziile anilor de război ale Anei Ahmatova și Olga Bergoltz sau „Cartea blocadei" a lui D. Granin și A. Adamovici. *Simfonia* lui Tîșcenco este un monument muzical închinat eroilor din Leningrad, care poate fi comparat cu cunoscutul cimitir memorial Pescarev.

Neobișnuită, se poate spune unică în felul ei, este concepția lucrării lui V. Uspenskii, *Omagiu curajos*. Este puțin probabil să se găsească în istoria muzicii lucrări care să fie închinate... interpretării altei compoziții. Dar tocmai în felul acesta procedează V. Uspenskii în poemul lui simfonic, cînd îl adresează memoriei primilor interpreți ai *Simfoniei a VII-a* a lui Sostakovici, în Leningradul asediat.

Fluidul stilului *Simfoniei a VII-a* se simte în fresca simfonică a lui Ghenadii Banscicov, *„Flacăra veșnică"*, în care prima din cele cinci părți este scrisă în forma „ostinato" analogic cunoscutului episod, prelucrat, al *Simfoniei a VII-a* a lui Șostakovici.

Caracteristic este faptul că în ultimul timp se dezvoltă nu numai simfonismul tragic al lui Șostakovici (deosebit de viu prezentat, de ex., în compoziția elevei lui — Galina Ustvolscaia) ci și modelele lui lirice-luminoase, optimiste din muzica de film și romanțe.

Acesta se manifestă vizibil în ultimul, ca dată de apariție, al cincilea *Cvartet* al lui Boris Tîșcenco pe care critica l-a botezat pe drept cuvînt *„Quartetto domestico"*.

Foarte productiv lucrează în genul simfonic Serghei Șlonimskii, realizînd opt simfonii, în care se continuă genul simfonismului epic din muzica rusă moștenită de la Borodin și Glazunov. Slonimskii este unul din primii în muzica leningrădeană, care a apelat la încrucișarea caracteristică timpului nostru a elementelor jazz, beat, rock cu stilul academic „serios" *(Simfonia II, Concert pentru trei chitare electrice și orchestră)*. Pe aceeași cale s-a îndreptat și R. Grinblat în lucrarea sa, *Simfonia V-a*.

Cercetările compozitorilor leningrădeni în sfera teatrului muzical sînt pe planuri diferite. În ultimii ani s-au creat lucrări destul de depărtate una de alta, precum opera istorico-romantică *„Maria Stuart"* de S. Slonimskii, *Feeria Maiacovski începe* de A. Petrov, opera comică *„Vicleniile lui Scapin"* după Molière de I. Falik, continuînd stilul lui S. Prokofiev și *„Prea multă minte strică"* al lui Banscicov după subiectul comediei lui Griboedov.

În genul baletului se întărește tendința către întruchiparea subiectelor cu personaje din literatura universală. Dacă ar fi să ne amintim de gîndirea lui Gherman Abert cu privire la existența operei „muzicale" și „literare" (ultima lui definire s-a referit la opera epocii romantice) am putea spune desigur că în muzica contemporană sovietică baletul capătă mereu mai mult trăsăturile celei „literare". În ambele teatre muzicale ale orașului de pe Neva — Kirov și teatrul Mic de operă — au fost prezentate *„Revizorul"* (după Gogol) al tînărului autor Alexandr Ceaikovskii, *„Macbeth"* (după Shakespeare) al lui Sandor Kalloș, *„Hoții"* (după Schiller) al lui M. Mincov, *„Voinicul în piele de tigru"* al compozitorului gruzin A. Maciavariani după subiectul lui Sota Rustaveli.

De mare și binemeritată autoritate s-a bucurat festivalul „Primăvara muzicală leningrădeană". Acesta este unul din cele mai vechi festivaluri de muzică contemporană din U.R.S.S. În anul curent festivalul a avut loc pentru a 22-a oară. (Ca termen de comparație voi spune că festivalul „Toamna moscovită" a fost inițiat cu 15 ani mai tîrziu).

În anul 1985 „Primăvara muzicală leningrădeană" a fost dedicată sărbătoririi a 40 ani de la victoria poporului sovietic, în Marele război pentru apărarea patriei, iar în acest an festivalul a fost prezentat sub deviza „Pentru pace și colaborare între popoare". Nu este cazul să mai insistăm cît de armonioase s-au dovedit aceste cuvinte în timpul nostru, cînd problema principală a tuturor oamenilor de bună credință, a întregii omeniri progresiste, este prevenirea primejdiei atomice care amenință întreaga lume.

La al XXII-lea festival, alături de muzicienii leningrădeni, au participat compozitori din țările nordice ale Europei — Suedia (Ian Karlstedt și Anders Eliasson), Norvegia (Ketil Hvoslef și Antonio Bibalo, compozitor de operă de origine italiană), compozitorul islandez Sigur Biornson și finlandezii Ian Sermilea și Marti Lindberg. Muzica acestora s-a cîntat în concerte, împreună cu lucrările autorilor leningrădeni.

S-au interpretat compoziții foarte depărtate ca stil, caracter, mijloace de scriere — poemul urbanistico-simfonic *„Labor!"* de I. Sermilea, piesa impresionistă, *„Eu mă gîndesc la Tartuffe"* de M. Lindberg, o lucrare plină de experiențe sonore de I. Nordholm — *„Cascadele din insula Fünen"*, *Simfonia V-a* tragico-expresivă a suedezului Eklund, *„Războiul"*, poemul simfonic, orchestrat cu măiestrie de K. Hvoslef, *„Antigona"*; Hvoslef este fiul compozitorului foarte vîrstnic, contemporan, din Norvegia, Severud, denumit „cronicarul muzicii norvegiene".

Cu toată depărtarea aparentă a tematicii și a exemplelor, mai multe dintre lucrări se apropie între ele prin ideea comună a războiului și a păcii, a prevenirii răului, în numele umanității.

Învățătura care s-a desprins, după sfîrșitul acestui festival constă în faptul că muzica contemporană, ca și cea din toate timpurile poate fi în slujba țintei supreme a unității popoarelor, confirmată de vorba nemuritoare a lui Beethoven „Seid umschlungen, Millionen!".

Dr. Marina GOLUȘCO
muzicolog

Din presa internațională

Adunarea Parlamentară a Consiliului European a organizat anul trecut, prin Comitetul său pentru Cultură și Educație, un simpozion : sunetul și viața particulară. În urma desfășurării lucrărilor acestui simpozion, s-a emis o rezoluție exprimînd, în linii generale, următoarele : este cazul ca muzica să fie apărată atît pentru valorile ei intrinseci, ca formă de expresie, ca punte între natură și cultură, cît și pentru efctele ei biologic-terapeutice. Sunetul face parte din ambianța socială, dar în epoca noastră se observă o suprasaturație a „peisajului sonor", împietînd asupra existenței individului. E drept că în acest secol, se remarcă, suprasaturația de liniște ar fi la fel de dăunătoare cît este și suprasaturația de sunete, dar se atrage atenția în mod special — cu argumente medicale — că expunerea directă și prelungită la sunete intense, mai ales de origine artificială, este nocivă sănătății psihice. Se pot atinge stări de apatie — ca rezultat al consumului pasiv de muzică repetitivă, de exemplu ; se poate ajunge la o proastă comunicare socială (nesfîrșite audiții la cască echivalînd cu înstrăinarea de ritmul real al ambianței) ; se observă că supunerea la ritmuri artificiale, perfect egale, declanșează reacții de violență, iar marea intensitate a sunetelor poate duce oricum la distrugerea iremediabilă a unor celule aparținînd sistemului auditiv — și deci la infirmitate parțială sau totală.

Noile mijloace de comunicare au răspîndit muzica, dar au introdus totodată posibilitatea ca aceasta să fie rău folosită. Sunetul muzical ori non-muzical are efecte asupra omului încă din faza pre-natală, determinînd de foarte timpuriu gustul și aptitudinile sociale. Este așadar foarte important ca, atît adulții cît și copiii, să fie ajutați să trăiască experiența muzicală în forme cît mai diverse, să cunoască producțiile muzicale din diverse timpuri și locuri — și aceasta pentru a-și rafina gustul, pentru a-și exersa, în cunoștință de cauză, spiritul critic și capacitatea de apreciere.

Consiliul European propune investirea unor eforturi speciale în direcția educației muzicale axate pe creația contemporană și în conformitate cu o serie de probleme ridicate de cercetări de psiho-acustică și de terapie muzicală (tratamentul cu sunete poate fi de folos fără a avea efectele secundare ale tratamentului chimic). Se face apel la cei răspunzători să controleze difuzarea muzicii în locuri publice, se vorbește despre *design* sonor, de *arhitectură* sonoră, urmărindu-se păstrarea dreptului la individualitate și diversitate. O mai bună educație muzicală i-ar învăța pe oameni să asculte altfel și mai bine viața ce-i înconjoară...

Importanți în problema aceasta sînt cei care se ocupă de formarea copiilor și organizatorii massmediei.

Se insistă totodată pe informarea publicului în privința pericolelor serioase ce rezidă în supunerea îndelungată la sunete de mare intensitate, la ritmurile sintetice de o regularitate matematică ale muzicii de consum.

Cercetări de specialitate arată că sunetul are o influență deosebită asupra psihicului și comportamentului : emoție, atenție, voință. O analiză a fiziologiei cerebrale duce la concluzia că individul de tip european, format într-un sens precumpănitor rațional, are nevoie de muzică pentru a-și realiza echilibrul, deplinătatea, pentru însăși reglarea funcționării celor două emisfere cerebrale.

„Muzica nouă are o funcție vitală în viața contemporană. Ea încearcă să înfrîngă barierele sociale, de educație, de geografie și de vîrstă. Împacă rusticul și citadinul... hrănește dezvoltarea emoțională, estetică și imaginativă... Trebuie explorate noi for-

me și contexte pentru prezentarea și interpretarea muzicii contemporane".

Pagini întregi ale simpozionului au fost dedicate invocării dreptului fiecăruia la liniște — sau la alegerea muzicii după propriul plac, — cît și participării *active* a oamenilor la muzică.

*

În ultimii ani se observă interesul crescînd al specialiștilor față de gîndirea estetică a lui Adorno. Comentariile acestuia despre Wagner, Mahler, Schönberg, Webern, despre avangarda anilor '50 și '60 ș.a. au făcut obiectul multor cercetări recente, venind chiar și din partea celei mai tinere generații de muzicieni. Mai recent, Universitatea din Münster i-a dedicat ilustrului estetician un simpozion. Numărul pe mai-iunie 1986 al revistei vest-germane *Musica* îi publică o serie de scrisori din anii 1950 și 1960, în care principala sa preocupare, exprimată cu interes și mergînd pînă la patetism, e starea pedagogiei muzicale într-o epocă în care componistica a atins nivele atît de înalte de subtilitate. Aceste scrisori, adresate distinsului muzician Lutschewitz, fac parte din perioada în care Adorno a redactat „Disonanțe", afirmîndu-și, atitudinea critică față de grupul de la Darmstadt, o dovadă, cum s-a remarcat de pe atunci, a puținei lui încrederi în mișcarea muzicală a tineretului.

*

Societatea ungară Kodály, întemeiată în 1978, a dat publicității o scrisoare deschisă atrăgînd atenția că reducerea numărului de ore de muzică la toate treptele de învățămînt din Ungaria și, într-o mare măsură, lipsa de cadre specializate îndepărtează tinerele generații de valorile muzicale. Cităm un fragment din această scrisoare : „Dezideratul lui Kodály — ca muzica să devină un bun al tuturor — slujește interesul întregii societăți omenești. Într-o epocă în care precumpănesc știința și tehnica, el (Kodály) a luptat pentru echilibru, pentru dezvoltarea multilaterală a omului. Baza formării individului, școala, este, dimpotrivă, din zi în zi mai puțin capabilă să realizeze ideea lui Kodály, adică să instruiască *masele* în arta muzicală", Societatea menționată propune cîteva măsuri prin care s-ar ajunge cu suficientă ușurință la remedierea situației.

Globul muzical

La Kassel, în Republica Federală a Germaniei a avut loc o amplă manifestare dedicată creației contemporane pentru orgă, în care s-au ascultat piese de Miklos Maros, Jan W. Morthenson, Horikazu Sugano ș.a.. S-a constatat că, după 25 de ani de la producerea lor, piese pentru orgă precum „Improvisation ajoutée" de Mauricio Kagel, „Volumina" de György Ligeti sau „Interferențe" de Bengt Hambraeus păstrează un interes la fel de viu. Asocierea cu percuția, emiterea de clustere și multe alte tehnici sînt perfect integrate — practic și teoretic — în utilizarea orgii. Începînd cu anii '70 se observă și în compoziția pentru orgă o tendință de întoarcere la tonalitate, care cu 25 de ani în urmă era metodic ocolită. Orga, prin caracteristica ei pune pe prim plan, poate mai accentuat decît alte instrumente, relația cu publicul ascultător.

*

Filarmonica din New York a patronat în acest an un festival Boulez, la care a participat și ansamblul InterContemporam, sub bagheta lui Zubin Mehta și a compozitorului însuși. Boulez a vorbit despre activitatea IRCAM, Institutul de cercetări acustice-muzicale pe care îl conduce.

*

La Beijing, prima orchestră budistă a Chinei a dat un concert interpretînd pagini din unica colecție de muzică budistă care s-a păstrat : aceasta are o vechime de peste 500 de ani. Din cele 160 de piese conservate, cîteva au fost transcrise în notație modernă.

*

La Viena se desfășoară o serie de concerte-portret de muzică contemporană, precedate de expuneri și susținute în sala mare a Radiodifuziunii și în sălile Societății de Concerte din Viena. Pînă acum, au fost dedicate asemenea spectacole lui George Crumb, Luciano Berio (cu ocazia împlinirii vîrstei de 60 de ani) și Manfred Trojahn.

*

În februarie a.c. olandezii au organizat la Paris un atelier de interpretare la Blockflöte, avînd 4 secții : muzică de ansamblu din evul mediu și renaștere (aici a fost remarcată practica improvizatorică medievală, într-o piesă tradițională din sec. XIII); sonate ale barocului italian timpuriu ; muzică din barocul tîrziu ; pagini contemporane de Ryohei Hirose, Shinohara și Veilhan. Acestea din urmă au trezit interesul în cel mai înalt grad, asociindu-se și cu un anume joc scenic, cu sugestii vizuale de genul teatrului instrumental. Suita de manifestări s-a bucurat de o largă audiență.

*

Anul acesta la Bonn au fost dedicate lui Charles Ives 5 concerte, în cadrul atelierului intitulat, după una din lucrările acestuia, „The Unanswered Question". Au participat o serie de interpreți specializați în muzică contemporană, printre care cvartetul britanic Arditti. Publicul și specialiștii au avut ocazia să asculte interesante lucrări ale compozitorului care a prefigurat încă de la începutul secolului tendințe ce aveau să se dezvolte ulterior în muzica europeană și universală.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR—LA COLLECTION NATIONALE DE FOLKLORE

Tiberiu ALEXANDRU

Sans aucun doute, *Colecția națională de folclor (La Collection nationale de folklore)* constitue la plus remarquable réalisation de l'école folklorique roumaine. Répondant en premier lieu aux desiderata d'une classification thématique des créations populaires, les volumes de la dite Collection représentent le fruit des longues et minutieuses recherches des spécialistes de l'Institut de recherches éthnologiques et dialectologiques (ICED = Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice) de Bucarest, et, tout à la fois, membres actifs de l'Union des Compositeurs de la R. S. Roumanie. Volumes déjà parus : 1. Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriu copiilor,* Tipologie muzicală, Colecție de cîntece *(Us et coutumes d'hiver. Folklore musical du répertoire des enfants.* Typologie musicale, Collection de chansons), București, Editura muzicală, 1980, 156 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, la typologie musicale et une anthologie de 115 pièces. 2. Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc.* Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale *(Romanian Folk Dance Music.* A Typology of the Instrumental Tunes), București, Editura muzicală, 1984, 646 p., avec : étude introductive, bibliographie sélective, note explicative, recueil de mélodies (600 pièces), index et résumé en anglais. 3. Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc (The Folk Music Band and the Harmonic Accompaniment of the Dance Tunes),* București, Editura muzicală, 1984, 724 p. avec: étude introductive portant sur les chapitres suivants : I. *Taraful* (La bande de ménétriers); II. *Omofonia în contextul fenomenelor plurivocale relevate de folclorul muzical românesc* (L'homophonie dans le contexte des phénomènes plurivocaux révélés par le folklore musical roumain) ; III. *Limbajul armonic al jocurilor populare românești* (Le langage harmoniques des mélodies de dance roumaines); IV. *Corpusul lucrării, conținutul antologiei și addendei* (L'ensemble du recueil, le contenu de l'anthologie et de l'addenda). Suivent : une bibliographie sélective, une anthologie de dances et des microanthologies zonales totalisant 193 pièces musicales notées dans les partitions, un résumé en anglais ; 4. Ghizela Sulițeanu. *Cîntecul de leagăn (The Lullaby),* București, Editura muzicală, 1986, 910 p. Après une introduction intitulée : *Privire generală și locul ocupat de cîntecul de leagăn în folclorul „pentru copii"* (Aperçu général et place de la berceuse dans le folklore „pour enfants", suivent les chapitres ci-après : I. *Despre funcționalitatea și definiția noțiunii de cîntec de leagăn. Materialul avut în studiu ș metodologia folosită* (Sur le caractère fonctionnel et la définition du concept de berceuse. Matériaux envisagés et méthodologie utilisée); II. *Analiza și particularitățile structurii textului* (Analyse et particularités de la structure du texte); III. *Premise pentru o clasifcare tipologică, de factură compozițională, a textelor* (Prémisses pour une classification typlologique de facture compositionnelle des textes); IV. *Analiza și particularitățile structurii muzicale* (Analyse et particularités de la structure musicale); V. *Cîntecele de leagăn cu melodii provenite din alte categorii folclorice și criteriile de clasificare ale acestora* (Berceuses aux mélodies provenant d'autres catégories folkloriques et les critères de leur classification) ; VI. *Încercare de tipologizare a muzicii cîntecelor de leagăn și punctul de vedere comparativ* (Essai d'établir une typologie des airs de berceuse et point de vue comparatif); suivent 480 mélodies, nombreuses tables, bibliográphie, index et résume an anglais) 6. Eugenia Cernea et Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou (New Folk Song),* București, Editura muzicală,

1986, 264 p. L'ouvrage compreud : étude introductive, note explicative, glossaire et anthologie musico-littéraire (223 pièces).

Quelques autres volumes de typologie musicale sont en cours de publication : Adrian Vicol, *Cîntecul epic* (Le chant épique); Mariana Kahane et Lucilia Georgescu, *Cîntecele zorilor și bradului* (Les chansons rituelles funèbres de l'„aube" et du „sapin").

Dans cette même *Collection nationale de folklore* ont aussi paru les premiers volumes concernant le folklore littéraire. Tout en poursuivant l'établissement d'une typologie des poésies populaires, ces ouvrages font de systématiques renvois aux documents sonores qui se trouvent dans les riches collections de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques, soit des enregistrements sur cylindres de phonographe, disques et bandes de mangnétophone comprenant les textes concernés, immanquablement joints aux airs sur lesquels ils furent chantés au moment de la collecte respective, modalité qui fait valoir le syncrétisme caractéristique des créations populaires. En plus, une série de textes poétiques sont publiés tels qu'ils ont été chantés, en notant toutes les transformations imposées par la musique, comme par exemple les syllabes d'anacrouse, syllabes d'appoint complétant les vers catalectiques, interjections, syllabes de refrain, répétition de certains vers etc. Aussi, pour toutes ces raisons, nous semble-t-il utile de mentionner également ces volumes-ci: Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. Tipologie și corpus de texte poetice (Le chant épique héroïque. Typologie et recueil de textes poétiques), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, 734 p.; Al. I. Amzulescu, *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte poetice (La ballade familiale. Typologie et recueil de textes poétiques, Idem, 1983, 466 p.); Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală*. Clasificarea tematică a variantelor motivice (La lyrique populaire roumaine aux thèmes actuels. Classification par thèmes des variantes de motifs), București, Editura Minerva, 1984, 444 p.; Sabina Ispas et Doina Truță, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologic. (La lyrique d'amour, avec index des motifs et des types. Vol. I (A-C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 400 p. (le vol. II est déjà sous presse).

Sous le frontispice *The Romanian National Collection of Folklore*, la Maison „Electrecord" de Bucarest a procédé à la publication concomitante de disques *Document*, collaborant pour ce faire avec les spécialistes de l'Institut de Recherches ethnologiques et dialectologiques. Jusqu'à présent ont paru six disques LP 30 cm, au contenu suivant : A. *The Traditional Folk Music Band*, I. *Oltenia*, EPE 02095 ; *Bucovina*, EPE 02164 ; III. *Transilvania (Bihor-Arad)*, EPE 02232 ; EPE *Ilfov-Vlașca-Teleorman*, EPE 02307; V. *Transilvania (The Plain)*, EPE 02412 ; VI. *Maramureș-Oaș*, EPE 02557. Confiés aux soins d'éditeur de Speranța Rădulescu, ces six disques comprennent des copies de gravures sur disque réalisées dans l'entre-deux-guerres par *Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români* (les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains) fondées en 1928 et mises sous la direction de Constantin Brăiloiu, leur créateur, ainsi que des copies d'enregistrements plus récents sur bande de magnétophone dús aux chercheurs de *Institutul de Folclor* (Institut de folklore) fondé en 1949, réorganisé en 1964 sous le nom de *Institutul de Etnografie și Folclor* (Institut d'Ethnographie et Folklore) et devenu depuis 1974 *Institutul de cercetări etnologice și dialectologice* (Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques). Sur la chemise de chaque disque se trouvent les textes explicatifs rédigés en roumain et anglais, ainsi que la localisation sur la carte du pays des zones de provenance des pièces respectives.

Pareillement, il nous semble utile de faire aussi mention ici des disques parus dans la collection „Electrecord" intitulée *Jocuri populare românești/Danses populaires roumaines/România Folk Dances*, avec la collaboration du chorélogue Constantin Costea de l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques. Destinée à populariser la dance folklorique, cette collection comprend, pour chaque disque, des explications en roumain et anglais, des notations chorégraphiques et la localisation sur la carte du pays des contrées d'origine des matériaux enregistrés. Six disques en sont parus jusqu'à ce jour : 1. *Muntenia*, STM-EPE 01622 ; 2. *Mureș*, ST-EPE 01681 ; 3. *Maramureș-Oaș-Lăpuș*, ST-EPE 01683 ; 4. *Oltenia-Dolj*. ST-EPE 01734 ; 5. *Brașov*, ST-EPE 01736 ; 6. *Neamț-Bacău*, ST-EPE 02228.

Ont également été rédigés les articles sur la musique populaire roumaine destinés aux encyclopédies *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stenley Sadie, London, Macmillan; de même, les articles concernant les instruments de musique populaire des Roumains, pour *The New Grove Dictionary of Musical Instrument*, Idem, Ibidem.

Enfin, durant ces derniers trois ans, des communications ont été faites par des ethnomusicologues roumains à l'occasion de plusieurs réunions internationales de spécialité: Piran et Ochrid (Yougoslavie), Kecskemét (Hongrie), Pürg (Autriche), Köln (Rép. Féd. d'Allemagne), Belfast (Irlande du Nord), Delphes (Grèce).

Nous ne saurions clore ce rapport sans consigner le grand intérêt que présente le volume : Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology*, edited and translated by A.

L. Lloyd, avec une préface de Gilbert Rouget (Paris), publié par Cambridge University Press, en 1984, XX + 300 p. Non seulement pour la discipline ethnomusicologique roumaine, mais aussi universelle, l'ouvrage constitue un réel évènement dans la sphère des parutions scientifiques. Grâce à lui, une somme des plus importants écrits théoriques du grand savant roumain deviennent accessibles aussi aux spécialistes d'expression anglaise qui, jusqu'à ce jour, à quelques rares excepions près, se soient contraints à l'ignorer. Or, ainsi que l'écrit le professeur canadien Jean-Jacques Nattiez de l'Universtité de Montréal, dans la brochure qui accompagne cette autre réalisation d'envergure de l'illustre savant, soit la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (établie par Constantin Brăiloiu entre 1951 et 1958 à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953), réédition intégrale en 6 disques LP 30 cm, Genève, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, 1984, *„Brăiloiu est aussi un précurseur de l'ethnomusicologie d'aujourd'hui. Peut-être que s'il avait écrit son œuvre en anglais, notre discipline aurait vu son cours s'infléchir dans une autre direction"*.

Tous ces intéressants et précieux travaux, ci-avant mentionnés, ont fait l'objet de comptes rendus élaborés par le signataire de ce rapport et publiés dans „Revista de Etnografie şi Folclor", no. 2/1985 et no. 1/1986.

(En français par Colette Ghimpeteanu)

CUPRINS

TRĂIM ÎN EPOCA DE AUR
Muzica Dan Beizadea, versurile Petru Idriceanu.
Glorios August aniversar 1

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Teodor Bratu
Din nou în valea Jiului 3

ÎNSEMNĂRI

MIHAELA MARINESCU
Cîteva reflecţii asupra părţii de **Cvartet de Coarde în do major** de George Enescu . 4

STUDII

CORNEL ŢĂRANU
Simetria în creaţia lui Webern 8
THEODOR GRIGORIU
Mihail Andricu şi apoteoza colindului . . . 13
DORU POPOVICI
Coruri de Dumitru Capoianu 15
DESPINA PETECEL
Anatol Vieru — Modalismul, o psihologie a cunoaşterii 19

IN MEMORIAM

DORU MURGU
Mircea Hoinic 21

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
Dan Bălan, Luminiţa Vartolomei, Ileana Preda Ursu, Grigore Constantinescu Cristina Sârbu, Laura Manolache, Viorel Creţu, Elena Zottoviceanu, Vasile Speranţa, Anca Florea, Dan Scurtulescu, Liviu Dandara. Liliana Gherman, Mariana Florea, George Sbârcea, George Manovici, Edgar Elian, Dumitru Avakian . . 23

DE PESTE HOTARE

EMILIA COMIŞEL
Eveniment discografic 42
VIOREL COSMA
Cartea muzicală internaţională — **Musikgeschichte. Ein Grundriss** 43
MARINA GOLUŞCO
Note muzicale Leningrădene 44
IOANA IERONIM
Din presa internaţională 45
Globul muzical 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU ALEXANDRU
Colecţia naţională de folclor — La collection nationale de folklore 47

SOMMAIRE

L'âge d'or que nous vivons (planche)
Musique : Dan Beizadea
Vers : Petru Idriceanu
Glorieux Août anniversaire 1

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

TEODOR BRATU
A nouveau dans la vallée du Jiu 3

NOTES

MIHAELA MARINESCU
Quelques réflexions sur le mouvement de **Quatuor à cordes en Ut majeur** de Georges Enesco 4

ÉTUDES

CORNEL ŢĂRANU
Symétrie dans l'œuvre de Webern 8
THEODOR GRIGORIU
Mihail Andricu et l'apothéose du **colind** (calende) 13
DORU POPOVICI
Des choeurs de Dumitru Capoianu 15
DESPINA PETECEL
Anatol Vieru — Le modalisme, une psychologie de la connaissance 19

IN MEMORIAM

DORU MURGU
Mircea Hoinic 21

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Dan Bălan, Luminiţa Vartolomei, Ileana Preda Ursu, Grigore Constantinescu, Cristina Sârbu, Laura Manolache, Viorel Creţu, Elena Zottoviceanu, Vasile Speranţa, Anca Florea, Dan Scurtulescu, Liviu Dandara, Liliana Gherman, Mariana Cristescu-Florea, George Sbârcea, George Manovici, Edgar Elian, Dumitru Avakian 23

À L'ÉTRANGER

EMILIA COMIŞEL
Evénement discographique 42
VIOREL COSMA
Le livre de musique international — **Musikgeschichte. Ein Grundriss** 43
MARINA GOLUŞCO
Note musicales de Leningrad 44
IOANA IERONIM
De la presse internationale 45
Globe musical 46

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU ALEXANDRU
Colecţia naţională de folclor — La collection nationale de folklore 47

MUZICA Nr. 8 48 p. Bucuresti — AUGUST 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. **VASILE TOMESCU** (redactor șef), **GEORGE DRAGA** (redactor șef adjunct). Redactori: dr. **NICOLAE BRÎNDUȘ** (studii, creații), **ALFRED HOFFMAN** (viața muzicală), **MICHAELA ROȘU** (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : **GHERGHINA SPIREA**

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. **VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU**

I. P. Informația - c. 2456

Biblioteca „ASTRA" - SIBIU -

Lei 15

9

SEPTEMBRIE 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIAL

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Strălucită afirmare a democrației noastre muncitorești revoluționare 3
Alexandru Leahu
Umanism și universalitate în cultura muzicală românească 3
Vasile Donose
Idei și particularități privind definirea și înțelegerea conceptului de accesibilitate . . 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR
Semnează: Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu 8

OPINII
Ștefan Niculescu
Un nou „spirit al timpului" în muzică . . . 10

*

Theodor Grigoriu
Însemnări brașovene 17
Julieta Borcea
Mansi Barberis — o maestră a liedului românesc 18

*

George Pascu
Ioan Goia 20

VIAȚA MUZICALĂ
Semnează: Ileana Preda-Ursu, Anca Ioana Andriescu, Michaela Roșu, Dan Buciu, Ianca Staicovici, Teodor Bratu, Viorel Crețu, Octavian Ursulescu, Anton Dogaru . . . 21

CARTEA MUZICALĂ
Dan Scurtulescu
George Manoliu, „George Enescu", poet și gînditor al viorii" 31
Ruxandra Arzoiu
Viorel Cosma, „40 de ani în fotoliul de orchestră" 32
Francisc Laszlo
Nina Cionca, „Aurelia Cionca" 33
Constantin Zamfir
Eugenia Cernea, Nicoleta Coatu — „Cîntecul popular nou" 33
Grigore, Constantinescu
David Ohanesian în dialog cu Iosif Sava „Patima muzicii" 35
Adina Sușnea
Titus Moisescu „Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească" . . .

DE PESTE HOTARE
PREZENȚE ROMÂNEȘTI
Liana Alexandra
Festivalul internațional al femeilor muziciene de la Beer-Sheva iunie 1986 37
VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE
Viorel Cosma
Yehudi Menuhin la 70 de ani 38

*

Gheorghe Firca
Lucrări inedite de J. S. Bach 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Liviu Dănceanu
Ludovic Baci — Portrait 40
Viorel Crețu
Liviu Dandara — Portrait 42

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Brillante affirmation de notre démocratie ouvrière-révolutionnaire 1
Alexandru Leahu
Humanisme et universalité dans la culture musicale roumaine 3
Vasile Donose
Idées et particularités concernant la définition et l'intelligence du concept d'accessibilité . 5

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS
Signataires: Angela Vodă, Mihaela Marinescu, Elena Alexandru, Sanda Nenoiu 8

OPINIONS
Ștefan Niculescu
Un nouvel „esprit du te..ps" dans la musique 10

*

Theodor Grigoriu
Notes de Brașov 17
Julieta Borcea
Mansi Barberis — un maître du lied roumain 18

*

George Pascu
Ioan Goia 20

LA VIE MUSICALE
Signataires: Ileana Preda-Ursu, Anca Ioana Andriescu, Michaela Roșu, Dan Buciu, Ianca Staicovici, Teodor Bratu, Viorel Crețu, Octavian Ursulescu, Anton Dogaru . . . 21

LE LIVRE DE MUSIQUE
Dan Scurtulescu
George Manoliu, „George Enescu, poet și gînditor al viorii", (George Enesco, poète et penseur de l'art du violon) 31
Ruxandra Arzoiu
Viorel Cosma, „40 de ani în fotoliul de orchestră" („40 années à fréquenter les fauteuils d'orchestre") 32
Francisc Laszlo
Nina Cionca, „Aurelia Cionca" 33
Constantin Zamfir
Eugenia Cernea, Nicoleta Coatu, „Cîntecul popular nou" (La nouvelle chanson populaire) 33
Grigore Constantinescu
„David Ohanesian în dialog cu Iosif Sava „Patima muzicii" (Entretiens de David Ohanesian avec Iosif Sava: „La passion de la musique") 35
Adina Șușnea
Titus Moisescu, „Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească" (De la musique byzantine dans les manuscrits et anciens livres roumains) 35

À L'ÉTRANGER
PRÉSENCES ROUMAINES
Liana Alexandra
Le Festival international des musiciennes (Beer-Sheva, juin 1986) 37
REVUE DES PUBLICATIONS DE L'ÉTRANGER
Viorel Cosma
Yehudi Menuhin à 70 ans 38
Gheorghe Firca
Ouvrages inédits de Bach 39
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Liviu Dănceanu
Ludovic Baci — Portrait 40
Viorel Crețu
Liviu Dandara — Portrait 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVI NR. 9 (408) SEPTEMBRIE 1986

Strălucită afirmare a democraţiei noastre muncitoreşti revoluţionare

În climatul de puternic avînt creator, de fermă angajare patriotică, generat de aniversarea a 65 de ani de glorioasă existenţă a PCR şi a 21 de ani de la istoricul Congres al IX-lea al partidului, la Bucureşti s-a desfăşurat cel de-al III-lea Congres la oamenilor muncii din industrie şi alte sectoare economice — înalt forum al democraţiei noastre muncitoreşti revoluţionare — elocventă expresie a participării nemijlocite, active şi eficiente a clasei muncitoare, a poporului la conducerea activităţii economico-sociale, a întregii societăţi, la făurirea propriului destin. Semnificaţia majoră şi anvergura deosebită a acestui reprezentativ forum democratic au fost puse în lumină, cu pregnanţă, de excepţionala cuvîntare rostită în şedinţa de deschidere, de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al PCR, preşedintele Republicii, care sublinia că recentul Congres se înscrie ca *„un eveniment politic de importanţă istorică în dezvoltarea economico-socială şi ridicarea României pe noi culmi de progres şi civilizaţie socialistă"*. În spiritul dialogului larg cu poporul, ce a caracterizat viaţa noastră socială în cele peste două decenii de cînd în fruntea partidului şi a ţării se află strălucitul erou al naţiunii, ctitorul României socialiste moderne, cei peste 11.000 de participanţi la Congres, reprezentanţi ai clasei muncitoare şi ai intelectualităţii tehnice, au încununat ampla dezbatere democratică în care a fost angajat anterior întregul popor pentru a-şi spune cuvîntul şi a hotărî cum să arate patria noastră la sfîrşitul actualului deceniu, în perspectiva anului 2000. Magistrală analiză a realizărilor obţinute în cincinalul precedent, a măreţelor obiective care ne stau în faţă la orizontul anului 1990 şi, pe mai departe, pînă spre pragul mileniului trei, cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, document programatic de o excepţională valoare politică şi ştiinţifică, adoptat ca program de muncă şi acţiune al tuturor oamenilor muncii, al întregului popor, fundamentează strălucit strategia înfăptuirii ţelurilor noii etape, superioare, privind construcţia socialistă în patria noastră. O spune însuşi secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu în faţa marelui forum democratic al oamenilor muncii din ţara noastră : „Obiectivul strategic în cincinalul 1986—1990 îl constituie trecerea României la o nouă etapă de dezvoltare, de la ţară socialistă în curs de dezvoltare la ţară mediu dezvoltată, iar în perspectiva anilor 2000 patria noastră va deveni o ţară socialistă multilateral dezvoltată, în care se vor manifesta cu tot mai multă putere principiile comuniste de muncă, de repartiţie, de viaţă, de etică şi echitate revoluţionară".

Din această perspectivă istorică, adoptarea de către Congres, într-o impresionantă unitate de cuget şi simţire, a hotărîrii cu privire la reînvestirea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, ilustru conducător al partidului şi statului nostru, în înalta funcţie de preşedinte al Consiliului Naţional al Oamenilor Muncii, exprimă odată mai mult, recunoştinţa profundă a oamenilor muncii, a întregii noastre naţiuni socialiste, faţă de marele erou comunist şi înflăcărat patriot revoluţionar, genial gînditor şi om politic, ctitorul noului destin al României, care a conferit dimensiuni fără precedent vocaţiei constructive a poporului, marcînd în istoria patriei epoca celor mai de seamă împliniri, faţă de neobositul luptător pentru dezarmare şi pace, pentru o lume mai bună şi mai dreaptă. Toţi oamenii muncii, întregul popor nutresc ferma convingere că reînvestirea tovarăşului Nicolae Ceauşescu în fruntea înaltului for democratic, reprezintă garanţia continuităţii procesului de dezvoltare, chezăşia că, sub conducerea înţeleaptă a secretarului general al partidului, preşedintele Republicii, vor fi înfăptuite neabătut hotărîrile şi programele adoptate de marele forum al clasei muncitoare, că România va urca noi trepte de progres şi civilizaţie, aşa cum sînt ele prefigurate în Programul PCR, în documentele celui de-al XIII-lea Congres.

Procedînd la retrospectiva marilor înfăptuiri obţinute de poporul român în anii socialismului şi, îndeosebi, în cei peste 20 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al parti-

dului, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a referit la succesele importante realizate în cincinalul precedent în dezvoltarea generală a patriei pe calea socialismului, în întărirea forței materiale și spirituale a țării. Înalte comandamente implică, în actuala etapă, creșterea puternică a rolului științei, al învățămîntului, al culturii în general — activități conduse și îndrumate în chip magistral de către tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, eminent om politic și de știință, savant de mare și recunoscut prestigiu internațional — ca factori hotărîtori pentru ridicarea neîntreruptă a forței materiale și spirituale a patriei, pentru sporirea gradului general de civilizație socialistă.

„*Acum* — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul oamenilor muncii — *trebuie să realizăm și o nouă revoluție în nivelul de formare a cadrelor, a specialiștilor din toate domeniile ! Trebuie să ridicăm întregul învățămînt românesc pe o bază superioară din punct de vedere al nivelului de pregătire a tuturor specialiștilor, pentru că, pînă la urmă, numai nivelul de pregătire al muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, al întregului nostru popor va determina victoria noii revoluții tehnico-științifice și agrare, va asigura înfăptuirea Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism !*“

Tocmai din această complexă perspectivă, au dobîndit și dobîndesc valențe fundamentale autoconducerea muncitorească, autogestiunea și autofinanțarea, măsurile de perfecționare a mecanismului economico-financiar. Democrația noastră muncitorească revoluționară, așa cum este ea definită de secretarul general al PCR, structurile acestui sistem democratic, unitar și unic în felul său, trebuie să se afirme ca forme optime de organizare și conducere, menite să asigure valorificarea plenară a impresionantei baze tehnico-materiale de care dispunem, a marii capacități de muncă și creație a poporului.

„*Trebuie să înțelegem bine — sublinia secretarul general al partidului de la înalta tribună a marelui forum democratic al oamenilor muncii — că teza privind construcția socialismului, cu poporul și pentru popor reprezintă nu o noțiune sau o lozincă generală de propagandă, ci o realitate a societății noastre. Vom asigura victoria socialismului, viitorul patriei numai și numai împreună cu poporul, întărind unitatea întregului popor în jurul partidului !*“

Măreața perspectivă a împlinirii celor mai nobile țeluri și aspirații ale poporului, a vocației dintotdeauna pașnice și constructive a românilor, dobîndește o semnificație majoră aparte în noul mesaj de pace și dezarmare al președintelui României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care de la înalta tribună a Congresului oamenilor muncii a exprimat încă o dată hotărîrea neabătută a muncitorimii române, a întregii națiuni, de a conlucra tot mai strîns cu toate popoarele lumii pentru triumful rațiunii și păcii, pentru edificarea unui climat de destindere, colaborare și înțelegere. În acest spirit, a fost adoptat Apelul celui de-al III-lea Congres al oamenilor muncii din România pentru dezarmare nucleară și generală, pentru pace, în care se adresează chemarea către statele din Europa, inclusiv socialiste, de a trece la reducerea unilaterală a efectivelor, armamentelor și cheltuielilor militare cu cel puțin 5 la sută, chiar înaintea realizării unui acord corespunzător în acest domeniu. Dînd o înaltă apreciere contribuției remarcabile, inițiativelor și demersurilor stăruitoare ale președintelui Nicolae Ceaușescu, pentru înfăptuirea dezarmării, în primul rînd a dezarmării nucleare, pentru apărarea dreptului suprem al oamenilor, al popoarelor la pace, la viață, la existență liberă, în Apel este exprimată aprobarea unanimă și satisfacția deplină, față de noul demers concret și constructiv al României, care este decisă să treacă la o reducere cu 5 la sută, pînă la sfîrșitul acestui an, a armamentelor, efectivelor și cheltuielilor militare, organizînd, în acest scop, un referendum. Hotărîrea adoptată de Congresul oamenilor muncii, în consens cu voința întregului popor, reprezintă o nouă și grăitoare mărturie a dorinței României de a-și aduce în mod nemijlocit contribuția la realizarea unei cotituri în direcția dezarmării, pentru consolidarea destinderii și păcii.

Strîns unit în jurul PCR, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întregul nostru popor este hotărît să înscrie, în anii ce vin, noi și prestigioase izbînzi în cronica eroicei epopei a construcției socialiste, pentru ca România să se înalțe pe strălucitoarele culmi ale civilizației socialiste și comuniste.

Umanism și universalitate în cultura muzicală românească

Alexandru LEAHU

O cultură muzicală reprezintă o parte integrantă dintr-o organizare socio-culturală mai vastă, cu ale cărei componente se află în permanentă interacțiune. Dar acea parte constituie în spiritualitatea unui popor tocmai proiecția spre idealul propriei deveniri, spre zone în care el găsește resurse de trăire de o intensitate neobișnuită. Cum spune Eminescu : „Cîntînd pe a mea harfă, sălbatecă, vibrîndă, am pus în ea o parte a sufletului meu (...) E partea cea mai bună, mai pură și mai sfîntă". Dacă această „harfă vibrîndă" a izbutit să-și facă auzite ecourile pretutindeni în lume, este pentru că în răsunetul ei se face simțit un timbru inimitabil ; o rezonanță în care dubla vocație a muzicii, umanizatoare *(musica humana)* și ordonatoare *(musica universalis)* se împletește cu armonicele specifice mediului rezonator. În multitudinea registrelor de care ea dispune se poate sesiza amplitudinea neobișnuită a spațiului de conștiință cuprins între sferele de idealitate ale sistemelor tradiționale de tonuri (inclusiv ale celor folclorice) și cele puternic tensionate de ecourile tumultuoase ale civilizației contemporane. Este punctul în care sonoritatea încetează să mai aparțină în exclusivitate artei muzicale și experienței estetice, devenind o exponentă a realului în formele sale virulente, o emisară a „destinului". Această deschidere spre real care în muzica occidentală mai recentă s-a numit „emancipare a disonanței", avînd ca rezultat o scindare a celor două vocații, a fost precedată cu doar două secole în urmă de tentativa contrară, a „expulzării disonanței" din armonicele superioare ale sunetului și de o emancipare a conștiinței pe făgașul epurat al funcțiunilor tonale care — asemenea personajelor la care rîvnea Debussy pentru operele sale — nu sînt „din nici un timp și nici un loc". Faptul că în cultura muzicală românească extensia ambivalentă a sensurilor n-a condus niciodată la scindări flagrante se datorează tocmai disimulării funcțiilor în chipuri, locuri și timpuri anume orînduite.

În genurile ceremoniale ale folclorului, în succesiunea lor calendaristică, funcțiunile poartă amprenta limbii și a îndeletnicirilor tradiționale, a unui efort colectiv permanent reînnoit. Este veșmîntul la care sonoritatea ca atare nu s-a încumetat niciodată să renunțe. Ofranda cîntului către versul și dansul cu care se înfrățește într-un sincretism al artelor „musicale" este cea care a propulsat conștiința colectivă către orizonturi dintre cele mai elevate ale puterilor sufletești. Și nicăieri ca în miturile emblematice ale spiritualității noastre sensurile acestei ofrande nu sînt atît de evidente. În Miorița, sacrificiul păstorului coincide cu transferul zestrei sale lăuntrice către făptura ce devine cuvîntătoare ; în Meșterul Manole, sacrificiul constructorului permite lucrării sale să rămînă veșnic durabilă și „cuprinzătoare". Cînd Brăiloiu consacra prin cele două denumiri — *giusto silabic* și *parlando rubato* — stilurile definitorii pentru folclorul muzical românesc, el dezvăluia tocmai felul specific în care se exprimă complementaritatea sincretică a funcțiunilor în cultura noastră muzicală. Rigoarea metrică a versului, în primul stil, își are contraponderea episodică în refrenul asimetric, după cum efuziunile melismatice ale celui de al doilea sînt mereu compensate de accentele și cezurile care mărturisesc derularea unui ritm interior. La o asemenea măiestrită ipostaziere a unui echilibru funcțional esențial (pe care armonia tonală îl prezintă dezgolit în schemele majorului și minorului omonim) muzica instrumentală europeană va ajunge în momentul de apogeu al sonatei beethoveniene (în op. 111) unde allegroul impetuos, consecvent, strategic (în do minor) se mariază cu extatica Arietă cu variații (în do major). Și aici, natura proprie instrumentului — cum spune Hegel — dispare, pentru a proiecta în eternitate un univers al disponibilităților lăuntrice, o nepieritoare dialectică muzicală a valențelor clasice și romantice care constituie arhetipul conștiinței europene. Este semnificativ că, în zilele noastre tocmai sufletul românesc, cu echilibrata lui întocmire, îi va găsi și o proiecție teoretică de răsunet : *Psihologia consonantistă* a savantului român Ștefan Odobleja, tipărită la Paris în 1938, promovează la rang de lege dinamismele autoreglatoare ale psihicului, modelate muzical, din care vor rezulta conceptele de bază ale cibernetici (retroacțiunea pozitivă, amplificatoare și retroacțiunea negativă, frenatoare). În aceeași perioadă, *Tratatul de estetică muzicală* al lui Dimitrie Cuclin — compozitor, teoretician și filozof — scotea în evidență reductibilitatea tuturor modurilor muzicale la sensul direct sau invers al funcțiunilor, printr-o remarcabilă încercare de a recupera din perspectiva cosmogenă a acordicii nuanțărilor metaforice care gena a acordicii nuanțărilor metaforice care rerarhiei tonale.

Cultura muzicală românească, devenită astăzi o vastă depozitară a structurilor receptivității, a condiționărilor muzicale ancestrale cît și a celor născute din contactul frecvent și susținut cu cultura muzicală planetară, este capabilă să restituie, îmbogățită cu infinite ecouri, fiecare referință particulară a compozitorului la această adevărată Muză a sa. În ipostaza ei modernă, prin care sonoritatea își revendică drepturile, fiecare demers, în aparență narcisiac, al creatorului, conduce la incorporarea pe o porțiune limitată a întregului etos, a întregii constelații interiorizate. Ceea ce a fost în manifestările exterioare *stil* al culturii tradiționale, devine prin asimilarea în interior a performanțelor, *etosul* ei, iar prin contribuția creatorului, manieră individuală. Cînd criticul Sollertinski vorbește de existența unui simfonism extatic, a unuia liric-monologic, a altuia epic-mitologic și a unuia dramatic-shakespearin, el definește în fond tocmai acele ample registre ale conștiinței muzicale europene ce delimitează momentele de vîrf ale debordării realizate de arta muzicală pe seama celorlalte resurse de semnificare. Debordare evidentă și din rîvna declarată a poeților de a muzicaliza instrumentul lor lingvistic. Categoriile simfonismului schițate de Sollertinski reprezintă în succesiunea amintită mai sus tocmai treptele care fac să coboare idealul spre real, sfera sublimului spre cea a frumosului artistic individualizat și străbătut de accente veridice, zguduitoare. Răsunetul lor poate fi urmărit în ampla panoramă ce înmănunchează pedala extatică de zeci de măsuri din opera *Aurul Rinului*, melodica infinită, punctată de referințe epic-leit-motivice a tetralogiei wagneriene și culminația dramatică a incendierii Walhallei. Într-o succesiune mult mai condensată, el se remarcă și într-o doină românească ce începe prin interjecția prelungită în acut pînă la limitele suflului, continuă prin melismatica ei lirică și narativă, pentru a sfîrși cu o cădere de voce care marchează patetic destrămarea visului. Să ne mirăm oare că la Enescu, admirația pentru Wagner și pentru lirismul de esență folclorică va genera inimitabilele eterofonii, numite adesea de el însuși „voci" : voci ale mării, ale cîmpiei, ale naturii, culminînd cu cea a lui Oedip ? Este momentul de mare împlinire al muzicii românești, cînd originala formă de îngemănare eterofonă a melosului izbutește să se afirme ca un substitut metaforic al limbii materne, al modurilor ei de intonare și nuanțare.

Dar lumea imaginii și a profilurilor individualizate în care se interferează ecourile sensibilității colective găsește punctul de contact, prin intermediul facturii compoziționale, și spre domeniul arhitectonicii și al rigoarei proporțiilor pe care o sublinia anticul *Cvadrivium*. Situînd muzica în punctul culminant al inițierii matematice, prin gradația ce unește aritmetica, geometria, sferica (astronomia) de „armonia sferelor", acesta era prin el însuși o anticipare a unor posibile nivele de organizare componistică și, totodată, de comprehensiune. Cînd Kepler izbutește, pe această bază, o transpoziție spectaculară a relațiilor matematice în echivalențe sonore și mai ales a măsurătorilor privitoare la întreaga configurație statică și dinamică a sistemului solar, muzica își afirmă valențele cognitive, ordonatoare, cuprinse în tratatele antice sau medievale și sub titlul de *musica politica*. Conceptul de „congruență", folosit de Kepler pentru a demonstra coexistența părților într-un întreg — prin analogia cu rețele repetitive, cu cele cinci corpuri perfect regulate etc. — face ca transferul către gîndirea muzicală a patrimoniului științific să devină nu numai exemplar, ci chiar inspirator, conducîndu-l pe autor la descoperirea celei de a treia legi care-i poartă numele. Domeniul muzical se afirmă și aici debordant, în raport cu cunoștințele epocii, iar calculatorul și sintetizatorul care, în 1977, au transformat într-o „muzică infinită" programele astro-muzicale ale lui Kepler (care-l inspiraseră cîndva și pe Hindemith) arată și ele inevitabila implicare în aceste zone a civilizației tehnice și științifice.

În cultura muzicală românească, problema universalizării sintaxei, prin conectarea melosului național, ce refuzase pînă atunci veșmîntul armonic, la sistemul tonal, a constituit o preocupare atît pentru clasicii muzicii noastre corale cît și pentru Enescu și discipolii săi. Dacă inițial soluția rapsodismului părea să fie singura conștientizabilă într-un meșteșug coerent, sintezele enesciene de maturitate, apărute concomitent cu elasticizarea politonală sau polimodală a contextului funcțional, au inspirat unui Paul Constantinescu bunăoară, soluții orignale, mereu reînnoite, pînă în zilele noastre, de Sigismund Toduță, de Pascal Bentoiu, de Wilhelm Berger ca și de atîția purtători de distincții internaționale dintre celei mai prestigioase. Simfoniile gigantice ale lui Dimitrie Cuclin sînt tocmai expresia acelei încercări de conciliere, la nivelul armoniei sale netemperate, a contradicției dintre „efabilul" și „inefabilul" muzical, semnalată de Kepler în plan sistemic, dar care aici apărea metamorfozată chiar în faimosul raport dintre național și universal.

În epoca noastră, muzica a inițiat dialoguri cu majoritatea disciplinelor științifice și tehnice (muzică-semiotică, muzică-cibernetică, muzică electronică ș.a.m.d.), la care mulți dintre compozitorii români dotați cu o pregătire multilaterală au subscris din plin. Din aceste relații bilaterale, s-au născut beneficii atît în privința modalităților de organizare, pe baza aprofundării teoretice a unor sintaxe noi, cît și pentru mijloacele de caracterizare.

Pentru ascultătorul din Occident, chemat să le aprecieze printr-o „zgomotoasă" punere în practică, diferențele născute din raportarea noilor efecte la vechile deprinderi riscau să se

acumuleze nu cu titlul de beneficii, ci mai degrabă de „complexe", și nu numai sonore... Și aceasta pentru că el nu era suficient avertizat asupra faptului că multe dintre noile cuceriri nu vizau sfera comunicării ci, cu precădere, integrarea într-un montaj, într-un scenariu teatral sau radiofonic, nu erau deci destinate „uzului intern" după vechile obișnuințe de consum.

În muzica românească contemporană cizelarea materiei sonore, transparența și permeabilitatea la felurite sugestii pe care ea o capătă grație măiestriei compozitorilor noștri, permite regăsirea soluției enesciene a heterofoniei nu numai din perspectiva „vocilor" dar și a „tramelor" instrumentale. Această străpungere cu uneltele cele mai adecvate, a barajului pe care „emanciparea disonanței" îl ridicase între cele două mari vocații creiază premisele unui nou sincretism. A unuia din care rezultă portretul moral al omului ce se făurește pe aceste meleaguri, în confruntare cu modelele eterne ale umanității ; un sincretism care îl implică pe toate planurile și pe ascultător. Cîndva opera postrenascentistă și bel-canto-ul subliniau relativa detașare a cîntărețului virtuoz de scenariu și de rol. De la Gluck la Wagner opera devine un bun exclusiv al realizării componistice, al creatorului, transformat chiar în propriul libretist. Prin *Wozzek* al lui Berg — în care forma muzicală extrem raționalizată se contrapune conduitei „irațională" a personajelor — ascultătorului avizat i se atribuie neîndoielnic rolul de comparator. Între destinul muzicii și al personajelor el va sesiza o complementaritate perspectiv-retrospectivă a referințelor, cu atît mai extinsă, cu cît eroii — depărtați în timp și spațiu — aparțin culturii întregii omeniri, iar realizarea muzicală, epocii contemporane și unei culturi determinate. Între tendința tensionării și cea a rezolvării — asumate distinct de cele două planuri de evoluție — ascultătorul va sesiza o diferență care nu mai poate fi inclusă în circuitul închis al experienței estetice. Ea se cere raportată la existență în plenitudinea ei, atît, ca sursă de reflexii cît și ca impuls moral de „răscumpărare a disonanței". De la *Oedip*-ul enescian, către *Hamlet* al lui Pascal Bentoiu sau *Orestia* a lui Aurel Stroe — culminînd cu un impresionant șir de eroi ai tuturor timpurilor imortalizați în muzica noastră — ascultătorului i se alătură un prețios aliat în tentativa lui de mediere. Este același „caracter național", în forme chintesențiale, care l-a ajutat pe Enescu să depășească opoziția, resimțită dureros, dintre monumentalismul simfonic și lirismul său „incorigibil".

Prin relevanța obiectuală ce i-o conferă compozitorii noștri de astăzi, caracterul național devine la rîndul lui un „personaj" susceptibil a fi distribuit în multiple roluri. El se înfățișează astfel ca emisar al străvechii spiritualități care trăiește un nou destin. Și prin aceasta, mesagerul unui spațiu de conștiință care în actuala sa înfățișare muzicală nu mai este doar mioritic și orfeic, dar și arhitectonic-demiurgic, și caracteristic-plasticizat, dar mai ales, prometeic !

Idei și particularități privind definirea și înțelegerea conceptului de accesibilitate

Vasile DONOSE

Există un prestigiu al existenței ca atare în relația căruia, opera de artă, implicînd, prin ea însăși, un moment de respect necondiționat față de lume, reprezintă una dintre dimensiunile esențiale și fascinante ale evoluției umane. Pătrunderea în intimitatea acestui adevăr a prilejuit marilor conștiințe creatoare din toate timpurile și din toate epocile istorice crearea unor opere fundamentale pentru edificiul spiritual al umanității. De la Palestrina la Bach și Haendel, de la Haydn la Mozart și Beethoven și de la Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Ceaikovski pînă la corifeii străluciți ai muzicii sfîrșitului de veac XIX și ai primelor decenii din secolul nostru, marii compozitori au înscris în istoria creației spirituale vibrante imnuri închinate umanității. Romanticii mai cu seamă au afirmat că arta este unitară prin esența ei, că opera de artă este sintetică și că, în fond, toate artele au aceeași finalitate în raport cu omul.

Există, apoi, un prestigiu al societății în totalitatea ei prin care se prefigurează sensul dezvoltărilor istorice și pentru care artele reprezintă solide pîrghii de sprijin moral și intelectual.

„Creația muzicală — preciza Dimitrie Cuclin, unul dintre cei mai distinși teoreticieni și filosofi ai muzicii din România primelor șapte decenii ale acestui secol —, progresează pe de o parte spațial, *substanțial*, în direcția ascendentă, iar pe de altă parte psihologic, *esențial*, în sens direct ; în ambele cazuri progresînd, adică mergînd înainte ; înainte, pe terenul esenței, stăpînit de facultatea *concepției* și tot înainte, pe terenul substanței, cultivat prin mijloace de realizare". Sensul dintotdeauna al muzicii este astfel, potrivit savantului român, inexorabil luminos, de afirmare a vieții.

Există, în fine un prestigiu de obiectivă afirmare pe plan mondial al societății socialiste în care creația, în sensul ei filozofic cel mai cuprinzător, de activitate conștientă prin care oamenii produc noi valori materiale și spiritu-

ale, devine o condiție fundamentală a existenței și dezvoltării societății socialiste, a omului nu numai ca factor, ci și ca scop social, ca ființă generică ce, după cum spunea Marx, „are nevoie de o totalitate de valori umane" și a cărui proprie realizare „se manifestă ca necesitate lăuntrică". [1]

Activitatea creatoare în societatea socialistă se caracterizează printr-o largă mobilizare a inteligenței sociale, a aptitudinilor și talentelor într-un efort colectiv ce reflectă unitatea de idealuri și interese ale întregului popor. Cea mai puternică expresie a acestui act demiurgic socialist în România de azi, o reprezintă participarea de masă a tuturor creatorilor de frumos, profesioniști și amatori, la manifestările de intensă creativitate ale festivalului național „Cîntarea României", inițiativă a Secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, inițiativă de la lansarea căreia au trecut deja 10 ani. În cadrul acestui grandios festival, creația materială și spirituală deși au, evident, particularitățile lor, nu formează două sfere de activitate separate, fără legătură una cu cealaltă, ci, dimpotrivă, ele se interferează și se condiționează reciproc, într-o relație dialectică, care răspunde exigenței generice ce i-a determinat pe Marx și pe Engels să releve că „producția ideilor, a reprezentărilor, a conștiinței se împletește direct cu activitatea materială și cu legăturile materiale ale oamenilor, cu acest limbaj al vieții reale"[2].

Esența specifică a activității creatoare, inclusiv în domeniul muzicii, pe care socialismul și-a propus s-o ridice pe culmi de neatins în alte rînduri sociale, rezidă în caracterul ei profund social, în legătură indisolubilă cu viața reală a colectivității umane, cu interesele vitale ale acesteia. Numai în măsura în care valorile spirituale se înscriu într-o atare coordonată, ele răspund nevoii de înălțare a omului pe culmile civilizației socialiste și comuniste. În epoca noastră, a revoluției tehnico-științifice impetuoase, a exploziei informaționale, a interdependențelor și prefacerilor sociale tot mai accentuate, interrelația individ-societate apare din ce în ce mai evidentă atît pe planul activității creatoare cît și în contextul mai general al existenței umane. „Societatea — observă Jean Piaget — este unitatea supremă, iar individul nu ajunge la invențiile sau construcțiile sale intelectuale decît în măsura în care el este sediul de interacțiuni colective al căror nivel și a cărei valoare depind, natural, de ansamblul societății. Marele om care pare să lanseze curente noi nu este decît un punct de intersecție sau sinteză a unor idei elaborate printr-o cooperare continuă..."[3].

Îndrumînd și stimulînd activitatea creatoare pusă în slujba intereselor colectivității socialiste, Partidul Comunist Român, Secretarul său general, are în vedere că subiectul și obiectul ei este omul social, activ, făuritorul tuturor bunurilor materiale și spirituale. Este un deziderat esențial pe care compozitorii României socialiste l-a înțeles în profunzimea sa. Ei au înțeles că o creație care nu ține seama de o asemenea realitate se plasează singură în afara dimensiunilor autentice ale vieții, rămîne sterilă, nefolositoare. Pe de altă parte se impune atenției faptul că umanismul socialist este nu numai o sumă de idei, de principii și norme călăuzitoare, mai mult sau mai puțin schematice, ci că el este un proces istoric-revoluționar complex de afirmare a omului ca om social, creator, el însuși, de civilizație și cultură. În acest sens idealul de viață socialist și comunist determină și modifică atitudinile umane, exercitînd o adîncă înrîurire asupra creației conștiente. Interdependența dintre interesele sociale și cele individuale pune în valoare și conținutul real al libertății de creație, libertate care, extinsă la scara societății, prin structura și țelurile sale marchează „saltul din imperiul necesității în imperiul libertății", despre care vorbea Engels.

În lumina celor arătate mai sus, conceptul de accesibilitate nu mai poate fi redus, în mod simplist, la însușirea operei de artă, respectiv a operei muzicale, de a fi înțeleasă cu ușurință ; el implică în primul rînd o relație de concordanță între sensul comunicativ al muzicii și aspirațiile omului, o identitate de trăire la o înaltă tensiune spirituală între om și operă. Ori, un asemenea fenomen nu poate fi posibil, decît în condiția în care respectiva operă întrunește, spre a fi accesibilă, atît criteriul de valoare implicînd cantitatea de viață trăită — nu descrisă —, pe care o degajă precum și măsura în care această viață trăită își adecvează cele mai expresive mijloace de realizare estetică a edificiului sonor, cît și criteriul noutății și originalității limbajului ei. Intră de asemenea în această ecuație nivelul de cultură al auditoriului, inteligența și talentul său. Exemplele ce ne sînt oferite în acest sens de capodoperele muzicii universale naționale de la preclasici la George Enescu și de aici la pleiada unor tineri de o impresinonantă vigoare creatoare cum sînt Liana Alexandra, Șerban Nichifor, Adrian Iorgulescu, Dinu Petrescu, Sorin Lerescu, Doina Rotaru, Liviu Dănceanu și mulți alții, sînt edificatoare : „Muzica — spune Cuclin — este, în același timp, „știință, artă și filozofie", elementul ei fiind funcția psihologică. Această definiție nu exclude ci chiar presupune faptul că sensul muzicii este întotdeauna spiritual și că, în această calitate el antrenează, ca pe un reflex al lui și o semnificație psihologică. Din această perspectivă unitatea unei opere muzicale nu poate fi percepută în mod plenar de auditor

[1] Marx și Engels, Scrieri din tinerețe, Buc., Edit. Politică, 1968, pag. 574

[2] Karl Marx și Fr. Engels, Opere vol. 3, ed. a II-a, Buc., Edit. Politică, 1962, pag. 26.

[3] Jean Piaget, Biologie și cunoaștere, Cluj, Edit. Dacia, 1971, pag. 385.

decît prin colaborarea activă a nivelului său intelectual prin care devin comprehensibile aspectele ei lingvistice, elementele ei de structură arhitectonică, cît și a nivelului său de sensibilitate prin care el se regăsește în universul spiritual și de simțire conținut în mesajul ei expresiv. Dacă opera muzicală este — sau pare a fi — un sistem închis, deși avînd — cum am mai spus — un sens spiritual, se pune totuși complexa problemă a raportului dintre operă și compozitor, refuzînd deocamdată, ipoteza simplistă potrivit căreia respectiva operă ar fi exclusiv o reflectare a stării psihologice a autorului ei.

Autorul operei nu se exprimă ca proces psihologic; J.S. Bach așa cum apare el în diferite opere — Arta fugii poate fi un exemplu — nu este „omul natural", ci o ființă care pare a avea viață doar pe plan estetic; este un „eu" artificial sau „mitic" fără ca aceasta să implice faptul de a nu fi adevărat.

Și atunci, pentru a decide noi aspecte concurente în difinirea conceptului de expresie în muzică, prin care să ajungem la înțelegerea valorii, a originalității și noutății specifice limbajului muzical și, implicit la înțelegerea adecvată a conceptului de accesibilitate ca premiză potențială de a accede în universul sublim al acestei arte, mai apare o întrebare: trebuie oare ca muzcianul-compozitor să delibereze ideea acesibilității operei sale prin coborîrea acesteia în facil?

Desigur că nu. Și totuși, cum ar trebui înțeles faptul că, îndeosebi muzica contemporană nu antrenează un prea mare interes din partea publicului larg? Iată, în acest sens, un răspuns: „În pofida culmilor de strălucire pe care le-a atins muzica modernă — spunea Vincenzo Galilei la sfîrșitul secolului al XVI-lea — ea nu aduce nici pe departe cu capodoperele vechilor maeștri și nici din cele citite nu aflăm că muzica de acum cincizeci sau o sută de ani, cînd nu era așa de cunoscută sau la îndemîna tuturor, să fi egalat minunile de odinioară. Astfel, cu toată originalitatea si măiestria lor, contemporanii noștri nu se pot ridica la nivelul înaintașilor". Asemenea opinii cum este aceasta pe care am reprodus-o au mai fost formulate de-a lungul istoriei. În 1600 G.M. Artusi se referea cu dispreț la tinerii compozitori din vremea sa care „se iubesc atît de mult pe sine încît cred că le stă în puteri să corupă și să distrugă bunele legi de odinioară, moștenite de la maeștrii lor... compunînd, însă cîteva note fără grație". În 1806, într-un articol din Wiener Presse, August von Kotzebue îl punea la punct pe Beethoven pentru incoerența, stridența, confuzia și disonanța Uverturii la opera „Fidelio". Explicația acestor atitudini stă în faptul că, de regulă, creatorul țintește mult mai departe decît o poate face auditorul care nu-și poate da seama că experiența sa muzicală trăită pînă atunci și-a pus amprenta pe receptivitatea subconștientă, stabilind o schemă fixă de reacții emoționale, un fel de lanț de anticipări auditive, o matrice emoțională „pre-programată". care refuză noutatea. O refuză, bineînțeles, dacă îi lipsește capacitatea intelectuală și afectivă de a-și impune voința proprie în actul receptării. Cea mai importantă obligație a artistului creator, este, din această perspectivă, nu de a falsifica propria sa realitate spirituală în sensul confecționării unor opere „accesibile" ci de a turna esența epocii sale în termenii misterelor eterne. În această ordine de idei ar mai putea fi avut în vedere faptul că opera muzicală, într-un anume sens, prezintă două fațete, în funcție de perspectiva din care este privită: pe de o parte ea întruchipează global, după cum am mai spus, un sens de ordin spiritual, iar pe de alta, poate fi ascultată ca semn al unei realități de ordin psihologic. Evident că cele două aspecte se implică reciproc, sensul psihologic al unei opere fiind, în fapt, sensul spiritual temporalizat. Înțelegerea muzicii în măsura în care *devine*, implică înțelegerea ei în măsura în care *este*, deoarece semnificațiile părților individuale care se desfășoară în timp trimit la sensul operei ca structură stabilă și doar în legătură cu aceasta capătă o semnificație. Conținutul psihologic — sau funcția psihologică de care vorbește, pe drept, Dimitrie Cuclin — ar putea fi definit ca reflex pe care îl determină sensul spiritual în decursul actului de sinteză.

Înseamnă, oare, că cele cîteva detalii, idei și aspecte caracteristice abordării conceptului de accesibilitate în muzică în general și în muzica modernă în special, trebuie să-l sperie, să-l dezarmeze și să-l îndepărteze pe iubitorul de muzică de valorile acestei arte? Aș spune chiar, dimpotrivă. În raport cu valorile muzicii fiecare auditor are posibilitatea să-și formeze idei, impresii și idealuri individuale care diferă desigur, de la un om la altul, în funcție de aptitudini, de profesie, de mediul în care trăiește, de educație ca și de alți factori obiectivi și subiectivi.

Dar dincolo de deosebirile inerente, în condițiile socialismului, în care accesul la cultură și civilizație este larg deschis și în mod egal tuturor, idealurile personale, individuale își găsesc împlinirea reală pe traiectoria comună a realizării idealului social, cultural și spiritual al întregii societăți. Aici, aflăm cheia cu ajutorul căreia muzica în calitatea sa de fapt de cultură, intră în societatea socialistă, într-o relație fecundă cu toate celelalte domenii ale vieții spirituale și, contribuie, prin întregul ei sistem de valori și în cadrul instituționalizat al învățămîntului și culturii socialiste, la educația estetică și umanistă a maselor, la perfecționarea morală și spirituală a societății și, în fond, la determinarea unei noi calități a vieții, în general.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Între 2—8 iunie la Craiova au avut loc o serie de concerte în cadrul „Săptămînii muzicii de cameră" invitați fiind muzicologii Edgar Elian, Klaus Kessler și Viorel Cretu • În zilele de 7 și 8 la Dej — jud. Cluj s-a desfășurat manifestarea folclorică SAMUS, invitată fiind muzicologul Ghizela Suliteanu • Între 7—9 în comuna Marga jud. Caraș-Severin în cadrul concursului „Timotei Popovici" — au evoluat numeroase coruri de copii. Uniunea compozitorilor și muzicologilor a fost reprezentată de compozitorul Liviu Comes și muzicologul Gh. Firca • Între 8 și 31 iunie la Arenele romane s-a desfășurat ampla întrecere artistică între sectoarele Capitalei — aflată la cea de a 11-a ediție, sub auspiciile Consiliului Educației Politice și Culturii Socialiste a Municipiului București la care și-au dat concursul ca membrii în juriu compozitorii și muzicologii Vasile Donose, Teodor Bratu, Petre Codreanu, Iovan Miclea și Dan Bălan • La 8 iunie în municipiul Giurgiu a avut loc gala laureaților în Concursul de cîntece patriotice și revoluționare „Viitor de aur țara noastră are" — concurs de creație și interpretare — gală la care au participat ca invitați compozitorii Laurențiu Profeta și C-tin Romașcanu • Între 10 și 17 iunie la Arad s-a desfășurat instruirea și recalificarea dirijorilor de fanfare pionierești ale Caselor de pionieri din județele țării, acțiune organizată de Consiliul Național al Organizației de Pionieri. Și-au dat concursul compozitorii Cornel Arion și Horia Ardeleanu • Între 13—15 iunie la Brăila s-a desfășurat Concursul interjudețean de interpretare de muzică ușoară românească „Lotca de aur" ediția a XVII-a la care a fost invitat ca membru în juriu compozitorul Ion Cristinoiu • La 14 iunie la Craiova a avut loc sărbătorirea a 40 de ani de activitate a Corului Sindicatului din învățămînt: au fost invitați compozitorii Dumitru D. Botez, Vinicius Grefiens, Gh. Bazavan, Radu Paladi, C-tin Romașcanu, Jean Alexandrescu și muzicologul Silvian Georgescu • La 19 iunie la Ploiești s-a desfășura ediția I-a a Concursului „Paul Constantinescu" — interpretare muzică clasică românească. Au fost invitați compozitorii Dinu Stelian și Zaharia Popescu • Între 19 și 22 iunie la Topliță județul Harghita s-a desfășurat Concursul de interpretare de muzică populară „Miorița" ocazie cu care a avut loc și simpozionul cu tema „Repertoriul pastoral"; invitați au fost muzicologii Elisabeta Moldoveanu și George Sbârcea • În ziua de 19 iunie la Slobozia, 20 la Urziceni și 27 la Țăndărei — toate trei localitățile în județul Ialomița, Fanfarele reunite ale municipiului Slobozia pregătite și dirijate de compozitorul Gheorghe Sîrghie în cadrul fazei de masă a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a VI-a au susținut concerte publice. Aceleași formații au început concertele de sezon la Băile Amara și municipiul Slobozia. • La 27 iunie a avut loc Gala formațiilor corale și soliști vocali de muzică ușoară în Concursul de creație pentru cîntece muncitorești, patriotice, revoluționare și de muzică ușoară organizat de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din R. S. România la care au participat din partea Uniunii compozitorilor: președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România prof. univ. Nicolae Călinoiu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, și compozitorii Radu Paladi, Laurențiu Profeta, C-tin Romașcanu, Doru Popovici, Irina Odăgescu, Henry Mălineanu, Richard Bartzer și Marius Țeicu.

A.V.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Cornel Trăilescu — *Albă ca zăpada*, balet în 2 părți, pentru copii, libretul de Anghel Ionescu-Arbore • Adalbert Winkler — *Fluviul revărsat*, operă în 3 acte, libret de Constantin Cîrjan • Corneliu Cezar — *3 Mișcări scenice* (Cercuri de legendă, Inscripție pe o armă, Rondo), poeme coregrafice electronice, libretul compozitorului • Mihnea Brumariu — *Matca* operă de cameră în 2 părți, libret de Marin Sorescu.

M.M.

Secția simfonică

Lucrări simfonice: Nicolae Brînduș — *SIN-Euphonia*, poem electronic • Dumitru Capoianu — *„Cîntec fără cuvinte"*, fantezie pentru violină, cvartet și orchestră simfonică • Remus Georgescu — *Muzică solemnă pentru orchestră* • Theodor Grigoriu — *„Pastorale și idile transilvane"* • Sorin Lerescu — *„Sinfonia per archi"* • Sergiu Sarchizov — *Uvertura festivă* • *Lucrări concertante:* Ana Maria Avram — *Concert pentru vioară și orchestră* • Cristian Al. Petrescu — *Concert pentru trompetă și orchestră* • *Lucrări camerale:* Cristian Brâncuși — *Cvartet de coarde nr. 1* • Mircea Chiriac — *Sonata pentru violoncel și pian* • Gheorghe Costin — *Meiosis, pentru clarinet bas și percuție* • Saviana Diamandi — *„Lento" pentru pian* • Tiberiu Fatyol — *Sonata pentru clarinet solo* • Irina Hasnaș — *Evolutio II pentru violoncel, pian, oboi* • Liviu Ionescu — *„Rezonanțe pastorale" pentru flaut, clarinet, violină, violoncel, pian* • Myriam Marbe — *„Liniște", 4 lieduri pe vers. de L. Blaga* (Liniște; Dorul; Vei plînge mult ori vei zîmbi; Mi-aștept amurgul) • Ștefan Niculescu — *Octuplum, pentru flaut, clarinet, saxofon, mandolină, chitară, instrumente de percuție, viola, contrabas* • Smaranda Oțeanu — *Cugetări persane* („Ei băiete; Un ulcior; Povețe") *3 lieduri pentru voce și pian* • Valentin Petculescu — *„Grădini", „Elegie"* — *2 lieduri pe vers. de Daniel Turcea* • Paul Rogojină — *Trio pentru coarde* — *„Poarta Florilor"* • Petru Stoianov — *„Pe un cadran solar"* — *pentru vioară cu recitator* (vers. Nichita Stănescu) • Peter Szeghö — *„Signale" pentru 6 alămuri* • Cornelia Tăutu — *„Ofrandă păcii" pentru orchestră de coarde* • Cornel Țăranu — *Sonata pentru contrabas solo* • Ulpiu Vlad — *„Din graiurile păcii"* — *cvintet pentru instrumente de suflat* • Cristea Zalu — *4 lieduri: Cîntec de dragoste* pe vers. de Lenau; *Decor* pe vers. de Bacovia; *Cîntec pentru Mnemosyne* pe vers. de Ioana Ieronim; *Cîntec haiducesc* pe vers. de L. Blaga.

E.A.

Secția de fanfară

— Horia Ardeleanu — *Mircea cel Mare*, piesă pentru fanfară • Liviu Borlan — *Cinci dansuri din Oaș* • Ion Mitu — *Poem festiv.*

Secția corală

Eugen Popescu — *Trei madrigale pentru solo soprană și cor mixt* pe versuri de Petre Ivancu *(Marele zbor, Orologiu de petale, Stea tutelară,)* • Vasile Donose — *Lalele roșii partidului* — cor mixt,

versuri Virgil Carianopol • Tudor Jarda — *Suita a III-a bihoreană* — cor mixt, versuri populare • Viorel Crețu — *Glasul lui Mircea* — cor bărbătesc, versuri Ion Potopin • Cristian Alexandru Petrescu — *Răsunet în noapte* — cor mixt, versuri Lucian Blaga • Valentin Timaru — *Muzica pentru Ungaretti* — 8 miniaturi pentru cor mixt pe versuri de Giuseppe Ungaretti • Sorin Vulcu — *Inscripție în piatră — In memoria lui Mircea cel Bătrîn* — cor mixt, textul din Letopiseț • Iosif Csire — *Imn pentru pace* — solo soprană, voci egale femei, violă și pian ; versuri Magda Isanos • Claudiu Negulescu — *Eterna de ne-nvins limba română* — solo tenor sau soprană, cor voci egale și pian, versuri Nicolae Dragoș • Vasile Timiș — *Noi, nu !* — cor mixt, versuri Nicolae Labiș • Anton Dogaru — *Sărbătorească zi de mai* — cor mixt și pian, versuri Victor Tulbure • Emil Lerescu — *Orașul meu* — poem coral pentru cor bărbătesc solo tenor și pian, versuri Ludmila Ghițescu • Livia Teodorescu — *Pomule, copacule* — poem coral mixt, versuri Nichita Stănescu • Gheorghe Cojocaru — *Mecanizatorii* — suită pentru cor mixt, versuri C-tin Cîrjan • Radu Paladi — *La Rovine în cîmpie* — poem coral dezvoltat pentru cor mixt, versuri Ioan Meițoiu.

Secția de muzică ușoară

Richard Bartzer — *Duioșie* — piesă instrumentală, *Capriciu modal* — piesă de orchestră • Anton Suteu — *Lumea sîntem noi* — versuri Dan Dumitriu ; *Cîntați cu noi pacea lumii* — versuri Dan Verona ; *Reverie* și *Chemare*, ambele piese pentru solo pian și orchestră • Dan Mizrahy — *Mi-e drag să te aud cîntînd* — versuri Eugen Rotaru • Dan Ștefănică — *Cîntă lumea pentru tine* — versuri Eugen Rotaru • Henry Mălineanu — *Eternii îndrăgostiți* și *Pentru a suta mia oară*, ambele pe versuri de Harry Negrin; *Nu mă las și nu mă las* — versuri H. Mălineanu ; *Fata cu păr auriu* — versuri Angel Cârstea • Vasile Veselovski — *Să mergem* — versuri Ozalim Dusa ; *Frumoasă doamnă* — versuri George Stanca ; *Mitologie* — versuri Vlaicu Bârna ; *Îmi pare rău* — versuri Emil Loteanu ; *De dragul acestui pămînt* — versuri Roxana Popescu • Dan Beizadea — *Ne-ncetat te-am așteptat* — versuri Aristide Mircea ; *Frumusețea dragostei* — versuri D-tru Popescu Chiseiet • Temistocle Popa — *De dragul tău* — versuri Ovidiu Dumitru • Jolt Kerestely — *Spună lumea ce o vrea* — versuri Ion Ruș ; *Amintirea mea* — versuri Aurel Storin ; *Te iubesc numai pe tine* — versuri D-tru Popescu Chiselet • Florian Lungu — *Motoare* — piesă instrumentală ritmică ; *Speranțe împlinite* — piesă instrumentală de jazz • Vasile V. Vasilache — *Nu poți uita în viață niciodată* — versuri Eugen Rotaru • George Grigoriu — *Uită-mă* — versuri Andreea Andrei ; *Dansul stelelor* — piesă instrumentală • Radu Gheorghiu — *Cîntec țării mele ; Toarna în Cișmigiu* — ambele pe versuri de Radu Gheorghiu • Marcel Dragomir — *Luceafăr nemuritor* și *Un sărut* — ambele pe versuri de Nicolae Dumitru • *Te rog să fii* și *Te-am căutat* — ambele pe versuri de Aurel Storin • Ion Cristinoiu — *Nu-ncerca să-ți amintești* — versuri Eugen Rotaru ; *Ce mai faci iubita mea ?* — versuri Roxana Popescu.

A. V.

Secția didactică

Laurențiu Profeta : *Lanul*, versuri Cleopatra Lorințiu și *Glas de păsări*, v. Eugen Frunză • Teodor Bratu : *Patru cîntece* (Azorel, Vai, ce zarvă e-n grădină, În livadă, Cîntec de seară), v. Constantin Ciocan ; • Iovan Miclea : *Rodul sîrguinței*, v. Nicolae Tache • Ion Cunțan : *Știm că pacea-nseamnă viață*, v. I. Cunțan • Ioan Alexandrescu : *Albina*, v. Alexandru Bălănescu • Dan Mihai Goia : *Joc de copii*, v. onomatopeice • Constantin Catrina : *Albinuța* și *Pană Păuleană*, v. populare • Aurel Giroveanu : *Din inimă vă mulțumim*, v. Mihai Negulescu • Alexandru Velehorschi : *Paza bună* și *Tîlharul pedepsit*, v. Tudor Arghezi • Nicolae Ciocoiu : *Serenadă*, v. populare și *Azorel și Motănel*, v. Florin Iordăchescu • Valentin Petculescu : *Barza și Brotăcelul* și *Pițigoiul Pițiguș*, v. Pasionaria Stoicescu • Constantin Rîpă : *Chemări, Jocul nostru* și *Moș Martin*, v. Traian Oancea • Dumitru Marinescu : *Flori pentru toți copiii*, v. Dan Verona • *Vasile Timiș :* Cu tata, v. Elena Dragoș • Constantin Romașcanu : *Noi, românii* și *Pentru pace pe pămînt*, v. Viorel G. Cozma • Dan Bălan : *Cutezători în epoca de glorii*, v. Mihai Negulescu • Mircea Bădulescu : *Dans popular din Reșița*, pentru orchestră • Anton Dogaru : *Trei momente muzicale dobrogene* pentru vioară și pian si *Copiii vor să fie pace*, v. Nicușor Constantinescu • Alexandru Velehorschi : *Preludiu*, pentru trombon și pian • Vasile Timiș : *Toccatina* pentru pian • Dorel Pașcu-Rădulescu : *Din iernile copilăriei*, suită pentru orchestră de coarde • Paul Rogojină : *Duet pentru viori și 2 piese pentru cvartet* • Maia Ciobanu : *Jazz — pentru percuție* Dan Voiculescu : *7 piese pentru pian* • Adrian Pop : *Trei piese pentru pian.*

S.N.

Secția de critică și muzicologie

Despina Petecel — *Muzicienii noștri se destainuie, vol. I* • Viorel Cosma — *Lexiconul „Muzicieni din România“ — literele A—C, vol. II* • Adriana Șirli — *Contribuții românești la creația muzicală de tradiție bizantină din secolele XVII—XVIII* • Ruxandra Arzoiu — *Contribuții la analiza creației lui Mihai Andricu* • Sebastian Barbu Bucur — *Manuscrise muzicale românești de la Prodromu-Athos* • Laura Mihail — *George Enescu în lumina interviurilor sale* • Ștefan Niculescu — *Studiul „Un nou spirit al timpului în muzică“* • Nicolae Pentelescu — *Un veac de muzică corală în Țara de Sus.*

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Dumitru Bughici — *Concert pentru flaut și orchestră* (Orch. : picc., 2, 2, 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp., bongos, baterie, ptti., T-Tam ; arpa ; corzi).

George Draga — *Sarmizegetusa*, poem simfonic (orch. : 1 + 1, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., Gr. c-ssa, T-Tam, ptti, trgl. ; corzi).

Theodor Grigoriu — *Pastorale și idile transilvane* suită pentru orchestră (2 +1, 1, 2, 2 ; 4, 1, 0, 0 ; pian arpa, cel., glock, cu clav., timp., sil., glock. cu baghetă, clopote, sonagli, w.-block, Gr. cssa ; corzi).

Sergiu Sarchizov — *Uvertura festivă* (orch. : 3(1), 2 + 1, 2 + 1, 3(1) ; 4, 3, 3, 1 ; timp., ptti, trgl., tamb. picc. cel., camp (glock), sil., arpa ; corzi,.

Cornelia Tăutu — *Stampe*, pentru orchestră simfonică (2, 2 + 1, 2, 2 + 1 ; 3, 3, 3 ; perc. I : T. block, bgs., T-Tom, Tamb. c. c., gr. cassa ; perc. II : camp., maracas, raganella, tamb. c. c., ptti. gr., T-Tam, sil. ; perc. III : timp, trgl., camp. ; arpa, pian ; corzi)

Doina Rotaru — *Simfonia I* (2, 2, 2, 2 ; 2 ,2, 2 ; perc. I : T-block, legno, T-Tam, ptto. sos., bongos ; Perc. II : sonagli, trgl., ptti. sos., timp. ; perc. III : sil., vibr., gr. cassa, T-tam ; pian ; corzi.)

M.M.

UN NOU „SPIRIT AL TIMPULUI" ÎN MUZICĂ[1]

Ștefan NICULESCU

1. De vreo două decenii s-a petrecut în muzică o mutație, imperceptibilă la început, dar tot mai transparentă cu trecerea vremii.

Încă de la sfîrșitul deceniului al șaptelea, oricine putea observa că nu mai apăruse nici o direcție fundamental nouă în creația muzicală. Coexistau doar, în ciuda aprigei lor opoziții, direcțiile deja manifestate în perioada de la ultimul război mondial încoace. Ceea ce nu însemna vlăguirea activității creatoare. Dimpotrivă, lucrări puternice continuau să exploreze teritorii noi sau de-abia întrezărite pe una sau pe alta din orientările instaurate. Dar idei cu totul inedite nu se mai arătau și nici nu aveau să se ivească pînă astăzi.

Curentele acestea de gîndire, succedate tot mai vertiginos pînă prin anii 60, le putem considera „avangardele" muzicii. În cadrul unei avangarde, un număr nu prea mare de autori (care nici nu se cunoșteau uneori între ei) lucrau cam în aceeași direcție, în centre diferite de cultură. Ei explorau, îmbogățeau, adaptau sau modificau un set de convenții noi, opuse de regulă celor precedente, dar păstrate în genere ca bun comun. Cîteva din aceste orientări se mai perpetuează și astăzi, însă sub forma ariergardei. Avangarda, benefică la vremea ei, pare să fi murit, destinul împlinindu-i-se de-a lungul primelor șapte decenii ale secolului nostru.

Solitudinea putea fi evitată înlăuntrul avangardei. Existența unui minim consens oferea siguranța demersului, chiar dacă lupta cu împotrivirea majorității era dură. Cînd însă avangarda și prin urmare orice consens s-au consumat, sentimentul însingurării a devenit preponderent. Mai ales tinerele generații s-au trezit în beznă și derută. Pe ce cale să apuce, oricît de spinoasă, dar cu oarecari șanse ? Care să fie sensul istoriei ?

De-abia cînd s-a băut pînă la capăt paharul singurătății s-a născut nevoia autentică și întru cîtva mai generalizată de întindere a brațelor sau deschiderea către ceilalți. Din „monistă" sau „reducționistă", adică din închiderea pe o singură direcție delimitată și opusă din principiu celorlalte direcții, gîndirea muzicală pare a învăța acum, cu greu, nu numai să accepte pluralitatea, ci și să o integreze, să tindă chiar spre o deocamdată iluzorie unitate a diversității.

Această schimbare de mentalitate aflată încă în germene și nelipsită de pericole, cum vom vedea, face inactuală avangarda și, prin urmare, tipul de modernitate care-i corespunde. De aici ideea că ne-am situa în zorii unui nou ciclu al istoriei muzicii, comparabil poate cu acela din ultimele două secole, dar avînd sensul exact opus.

S-ar putea numi *postmodernitate* ciclul acesta ? Denumirea, suspectă pentru unii, adecvată pentru alții, nu are totuși importanță. Capitală este înțelegerea situației care ar recomanda acest termen — sau altul — și muzicii, după ce el s-a vehiculat prin arhitectură, artele plastice, literatură sau filozofie. În acest scop propunem o nouă perspectivă asupra istoriei muzicii din ultimele două secole.

2. Perspectiva noastră are ca punct de plecare asocierea cuplurilor ordine/dezordine și individ/colectiv.

Prin ordine numim în muzică setul de reguli mai mult sau mai puțin explicit evidențiate sau conștientizate, privitoare la ceea ce este permis sau interzis de făcut cu sunetele. Regulile acestea denumite *sistem muzical* nu anulează în genere libertatea de alegere sau de decizie, ci dimpotrivă o fac posibilă. Ordinea din muzică este ceva similar limbii vorbite. Dar „muzica nu este o limbă de vorbit ci un limbaj de făcut" (Berio, 1974, p. 171), accentul pus pe creație manifestîndu-se într-adevăr atît în activitatea compozitorului cît și în aceea a interpretului. De unde o mulțime nesfîrșită de limbaje muzicale care, se știe, exclud orice posibilitate de reducere a unui idiom la oricare altul. În consecință, nu există un metalimbaj muzical care să ordoneze (deci să ierarhizeze) limbajele existente sau în curs de apariție, nu există o ordine a ordinilor ; doar în practică se găsește (sau se regăsește) legitimitatea fiecăreia. De aceea nu se poate susține nici superioritatea sistemelor din culturile tradiționale în raport cu sistemul temperat european (cum pretind Alain Daniélou, Jean Thamar etc.), nici preeminența tradiției culte europene.

O constatare similară rezultă din remarca lui René Thom (1980, p. 285) : „... în orice caz, un ordin nu este o informație". Altfel spus, purtătoare de informație, în sens strict, este opera și nu ordinea care i-a servit drept suport. Prin urmare, orice invenție sau descoperire din domeniul ordinei, deci de limbaj, nu înseamnă mare lucru dacă opera care o conține este lipsită de semnificație. Ordinea se dezvăluie și se impune prin intermediul operei și nu opera prin ordine. De aceea este infinit mai profitabil să se învețe bunăoară ordinea tonală ple-

[1] Rîndurile de față preiau și dezvoltă textul nostru *Între individual și general*, Arta, nr. 11, București, 1983, p. 34—36.

cînd de la capodoperele care au consfințit-o, decît de la sistemul abstract de reguli deduse din aceste capodopere.

De altfel, cercetarea limbajelor muzicale este de dată recentă. Nici măcar în sistemul tonal, cel mai cunoscut și analizat, nu s-a ajuns la o teorie definitivă. Apar mereu teorii tonale noi, de pildă bazate pe lucrările lui Chomsky (Lerdahl și Jackendoff, în 1983) sau pe reactualizarea ideilor lui Schenker (Déliège, în 1984). În practică, însă, orice muzician cultivat și înarmat cu o teorie satisfăcătoare știe nu numai ce este ordinea tonală ci și cea modală, dodecafonică etc.

Tot astfel înțelegem mai degrabă în domeniul practicii dezordinea din muzică : sunete ce se ivesc fără nici un fel de noimă, de judecată, de sens. Termenii aceștia, însă, dau naștere la inevitabile dificultăți teoretice. Dacă luăm distincția pascaliană (sau oricare alta) dintre rațiune și inimă, se evidențiază două „logici" complementare : una a rațiunii, alta a inimii. Dezordinea din muzică ar fi atunci sau lipsa de logică a rațiunii, sau lipsa de logică a inimii sau, în sfîrșit, lipsa de logică a amîndorura. Există însă emoții dezordonate ? Psihologia a confirmat teza lui Pascal : emoțiile de orice fel au rațiunile lor pe care rațiunea încearcă să le înțeleagă. Iar dezordinea muzicală ar fi abaterea de la „normal", „patologicul", dacă s-ar stabili cît de cît satisfăcător granițele normalului. De aceea, tot ce putem spune este că și mintea fără inimă și inima fără minte înseamnă dezordine. Doar unirea minții cu inima este în ordine.

La același rezultat ajungem pornind, de pildă, de la perechile yin/yang sau conștient/inconștient sau, în sfîrșit, rațiune-sentiment/intuiție-senzație (tetrada lui C. G. Jung), care sînt în ordine numai în unitate, adică în echilibru. (Să amintim, în legătură cu aceasta, o mărturisire a lui Isang Yun, făcută cu prilejul unei vizite recente la Uniunea Compozitorilor din București și privitoare tocmai la echilibrul dintre yin și yang, pe care compozitorul coreean l-ar căuta în toate polaritățile precum cromatic/diatonic, acut/grav, consonant/disonant, repede/lent etc.).

Teoria informației nu ne scutește nici ea de dificultăți cînd definește cuplul ordine/dezordine. Se știe că informația minimă zisă banală este considerată ordinea maximă, iar informația maximă sau bogată, dezordinea — două situații extreme marcînd capetele unui segment de dreaptă. Muzica „bună" s-ar plasa atunci undeva la mijlocul segmentului : o combinație de jumătate ordine cu jumătate dezordine ! Ceea ce nu explică deloc, bunăoară un canon de Bach, care e deopotrivă riguros ordonat și bogat în informație.

Dar poate cea mai stranie problemă se naște din următoarea constatare : dacă pot să inventez cu ușurință o ordine maximă sau banală (ceva similar cu tic-tacul pendulului sau metronomului), nu-mi pot imagina dezordinea. Ca să *înființez* muzical dezordinea ar trebui să mă sprijin pe o oarecare ordine și prin urmare dezordinea n-ar fi decît o ordine de alt fel. Tot astfel se poate spune despre deconstrucție (sau destructurare), care nu-i decît o dezordonare. Ființa este doar în ordine și de aceea muzica sau este, se presupune, în ordine sau nu este deloc. Iar noi, pentru că sîntem, cum s-ar spune, un punct din cosmos, n-am avea acces la haos, nici măcar în imaginație. Atunci ce mai este dezordinea ? Ea nu poate fi decît tranziția (degradarea, transformarea) unui tip de ordine în alt tip tot de ordine, *iar această trecere nu-i lipsită de propria ei ordine*, în ciuda imposibilității de a-i evidenția adeseori legile.

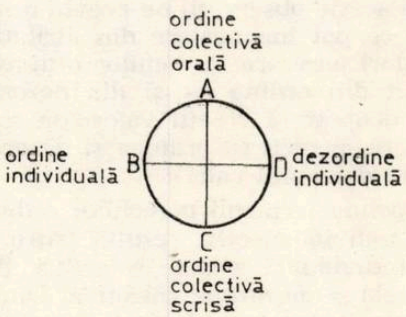
În istoria recentă a muzicii, intervalul scurs de la dărîmarea ordinii vechi tonale la instaurarea ordinii noi seriale poate fi socotit anarhic, nu însă și creațiile lui Schönberg, Berg și Webern care l-au impus și care nu produc în nîci un caz impresia de dezordine. Mai mult, nu percep dezordinea nici la o compoziție, bunăoară de Xenakis, fundamentată pe legi probabilistice care modelează tocmai fenomene socotite dezordonate. Dimpotrivă, pot încerca senzația de incoerență de la o lucrare ce respectă riguros o anumită ordine (tonală, modală, serială, matematică etc.). De aceea banalitatea nu rezultă, cum crede teoria informației, doar cînd „informația" e *săracă*, ci și cînd e *bogată*. Invers : fascinația poate lua naștere atît în domeniul ordinei maxime cît și în al dezordinii.

Toate aceste observații ne previn asupra confuziilor ce pot lua naștere din atribuirea vreunei valori oarecare termenilor ordine/dezordine : atît din ordine cît și din dezordine pot rezulta deopotrivă creații valoroase sau lipsite de valoare, pentru că ordinea și dezordinea nu se află în domeniul valorii.

3. Asociind termenii perechilor ordine/dezordine și individ/colectiv, rezultă patru situații : ordine individuală, ordine colectivă, dezordine individuală și dezordine colectivă. Dintre acestea, dezordinea colectivă, deși apare cu necesitate în muzică, nu are totuși stabilitate și nu caracterizează nici una dintre culturile umanității. De aceea o vom neglija în cele ce urmează. Dimpotrivă, o tradiție muzicală e definită de o ordine colectivă și cum distingem aici două cazuri, o vom diviza în : 1) ordine colectivă din culturile ce se transmit preponderent pe cale orală și pe care o numim *ordine colectivă orală* și 2) ordine colectivă din culturile ce se transmit îndeosebi prin opere scrise și pe care o numim *ordine colectivă scrisă*. Mai rămîn, deci, 3) *ordinea inedită propusă de un individ* cu intenția de a fi acceptată de colectiv (individul mai putînd adopta fie ordinea colectivă existentă, fie ordinea inedită a altui individ) și 4) *dezordinea sau anarhia instalată de un individ* prin respingerea oricărei ordini individuale sau colective (individul putînd fi „contaminat" fie de anarhia altui individ, fie de vreo temporară dezordine colectivă).

Aceste patru cazuri pot fi profitabil subsumate tripletului ontologic al lui Noica : generalul, individualul și determinațiile. Pentru propunerile noastre, însă, determinațiile nu sînt necesare, ca fiind mereu prezente în muzică (orice ordine sau dezordine, individuală sau colectivă, își are propriile determinații) și de aceea le eliminăm. Dimpotrivă, individualul sau generalul pot lipsi din muzică, iar o asemenea absență caracterizează tocmai un anumit „spirit al timpului". Mai mult, carența aceasta, numită de Noica *maladie a spiritului*, este socotită benefică de gînditorul român. Într-adevăr, energia necesară pentru captarea termenului lipsă — individualul sau generalul — este energie creatoare. Pe de altă parte, prin irdividual și general în muzică înțelegem cu totul altceva decît Constantin Noica (1978, p. 123—125). Noi desemnăm prin general ordinea colectivă orală și ordinea colectivă scrisă, iar prin individual, ordinea individuală și dezordinea individuală. Se instituie astfel o cuaternitate similară punctelor cardinale din spațiul geografic sau tetradei amintite a lui C. G. Jung (rațiune, intuiție, sentiment, senzație), care aici ne orientează în întregul „spațiu" posibil pentru ordinile muzicale.

În schema de mai jos, AC este axa generalului și BD, axa opusă a individualului. La rîndul lor, capetele axei generalului se află în opoziția oral/scris, iar capetele axei individualului, în opoziția ordine/dezordine.



Lipsa generalului sau lipsa individualului generează în muzică două deveniri sau cicluri istorice opuse — presiuni orientate ale „spiritului timpului" — care, deși determină subiacent curentele artistice, opțiunile estetice, stilurile etc., se situează dincolo de ele. Unul din cicluri străbate timpul îndreptîndu-se de la general la individual și anume cînd lipsește individualul, iar celălalt ciclu parcurge calea întoarsă, de la individual la general, cînd dispare generalul. În acest sens, istoria cel puțin a muzicii europene culte pare o pendulare între individual și general. Un ciclu începe cînd lipsește aproape cu totul unul din termeni și se încheie în clipa captării lui depline. Dar, asemenea mișcării pendulului, punctul de încheiere a unui ciclu coincide cu punctul de debut al ciclului următor, dominația suverană a unuia din termeni înseamnă totodată ocultarea celuilalt. Mișcarea se perpetuează astfel în sens contrar cu tendința de a nu se opri niciodată. Trebuie subliniat însă că pendularea nesfîrșită între individual și general nu înseamnă defel revenirea la vreo ordine sau dezordine, individuală sau colectivă, din trecut. Determinațiile își spun aici cuvîntul : generalul sau individualul spre care se îndreaptă săgeata timpului are propriile lui determinații necunoscute înainte.

Din această perspectivă, exista în urmă cu două veacuri un general bine stabilit și un indvidual pe cale de dispariție. Ciclul pornit atunci cu sensul de la general spre individual pare epuizat astăzi, cînd trăim pulverizarea în individual și carența generalului. Un nou ciclu de sens contrar, adică de la individual spre general, pare, de aceea să înceapă în zilele noastre. Vom descrie în continuare această mutație prin compararea opțiunilor creatoare posibile acum două secole cu opțiunile la îndemînă astăzi.

4. Cînd acum 200 de ani, un compozitor, să spunem din Viena, scria bunăoară o sonată, el prelua cu precădere din contemporaneitate — adică de la „părinți" sau „frați" și aproape deloc de la „bunici" sau „străbunici", aproape uitați — un set impunător de convenții în care credea și care fuseseră unanim acceptate de muzicienii și, fapt remarcabil, de melomanii acelui timp din Europa cultivată. Nu exista, prin urmare, un decalaj vizibil[1], defavorabil comunicării, între „codurile *producerii*" operelor muzicale (sau strategiile compoziționale, prin definiție în avangardă) și „codurile *percepției*" lor (sau regulile de comportament ale percepției, prin definiție în ariergardă). Auditorii erau exclusiv interesați de creația vremii lor și ignorau sau desconsiderau în bună parte trecutul, fie și relativ apropiat. Bach, de pildă, aproape nu mai era în actualitate după dispariția sa în 1750, iar Monteverdi, Machault și atîția compozitori de prim rang nu vor fi redescoperiți decît în secolul nostru. În 1786 nu exista o perspectivă istorică nici asupra propriei tradiții, nici asupra unor tradiții străine : se trăia exclusiv creația muzicală a prezentului.

Convențiile de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea — devenite *generale* în perimetrul muzicii culte europene — erau instalate la toate nivelurile ordonatoare ale gîndirii muzicale (nivelul structurilor spațiale, al structurilor temporale și al formelor) [1]. De pildă, din infinitul frecvențelor muzicale posibile, se extrăseseră în total 12 sunete (*ordonate* în scara cromatică temperată : o progresie geometrică avînd rația egală cu radicalul indice 12 din 2), dar dintre cele 12 nu se foloseau obișnuit decît 7 (*ordonate* în scara *tonală*); duratele se restrîngeau îndeosebi la 6—8 valori (*ordonate* într-o pro-

[1] Descrierea structurilor spațiale și temporale precum și a rolului lor în formele muzicale se află în textul nostru *Interferențe posibile*, Arta, nr. 10—11, București, 1980, p. 56—57.

gresie geometrică avînd raţia 2) ; succesiunile de valori ritmice se măsurau (deci se *ordonau)* faţă de o pulsaţie etalon (metrul) rămasă în principiu constantă la o piesă dată ; asocierile concomitente de sunete (acordurile), construite la distanţe *ordonate* (intervale de terţă), căpătau funcţii ierarhizate în scara tonală şi *reguli* pentru rezolvarea disonanţelor în consonanţe ; asocierile succesive de sunete (melodiile) se întemeiau pe „formule" şi în genere pe configuraţii devenite bun comun ; în sfîrşit, în cazul compunerii unei sonate se respectau atît succesiunea cît şi schemele formelor statornicite ca sonata, liedul, menuetul, rondoul etc.

Chiar şi dintr-o asemenea sumară înşiruire, rezultă că, *anterior actului propriu-zis de compunere a muzicii,* exista în colectivitate o *preordonare sau preorganizare extrem de complexă a materialului sonor,* ceva similar unui vocabular, unei morfologii şi unei sintaxe, deci unei gramatici sau limbi *comune compozitorilor şi auditorilor* acelei epoci. Această ordine generală numită obişnuit univers sau sistem tonal, ar fi condus la uniformizare, pierdere în anonimat sau anihilare a individualului, dacă nu s-ar fi tins spre polul opus, al diversităţii, autenticităţii, unicităţii creaţiei. Ceea ce însemna, firesc, aducerea la lumină a ceva nestabilit şi necunoscut faţă de ce era stabilit şi cunoscut. Dar acest nou, ivit în individual nu punea în discuţie vechiul, statornicit în general, pentru că era angajat în descoperirea sau adîncirea, deci explorarea posibilităţilor generalului sau universului tonal. Iar noul, odată acceptat devenea la rîndul lui convenţie şi sporea numărul celor aflate în vigoare. Codurile de producere se aflau astfel în *prelungirea* codurilor de percepere, oricît va fi devenit, cu timpul, de violent saltul înainte şi de anevoioasă recunoaşterea.

5. Astăzi, dimpotrivă, starea muzicii se găseşte la antipodul celei de pe vremea cînd Beethoven se pregătea să-şi înceapă cariera. Vechile convenţii sau cele nou instaurate s-au abolit pe rînd şi uneori sistematic. S-a început, evident, cu sistemul tonal, demolat nu pentru că fusese epuizat, ci pentru că i se atinsese limita şi se explora intenţionat dincolo de aceasta. Dar „dincolo" însemna de fapt criză de sistem, lipsă a generalului, anarhie ameninţătoare. S-a inventat atunci o nouă ordine — sistemul serial — generalizată pentru scurt timp după al doilea război mondial. Însă şi aceasta s-a dezagregat din ciocnirea cu două direcţii opuse : una care pretindea că reduce sistemul serial la un simplu caz particular al unui sistem încă mai general, bazat pe calculul probabilităţilor, deci pe hazardul stăpînit matematic (ordonare propusă de Xenakis, dar nedevenită cu timpul colectivă) ; iar alta care elimina serialismul şi, din principiu, orice alt tip de sistem prin recurgerea la hazardul incontrolabil (soluţie a şcolii lui Cage, devenită repede parţial colectivă, pentru că nu cerea vreo pregătire specială — intelectuală şi muzicală — în tentativa de abolire a ordinei şi de instaurare a anarhiei). Totul se repunea astfel în discuţie pe diferitele niveluri ale gîndirii muzicale, de la însăşi scara temperată, cel mai stabil bun comun în aparenţă, la formele statornicite, precum sonata, fuga etc. De atunci, n-a mai apărut în ultimele două decenii nici o „gramatică" sau „limbă" muzicală comună, nici o ordine colectivă.

Tendinţa spre individual, puternic manifestată de Beethoven — simfoniile sale, de pildă, au fiecare un profil inconfundabil şi atît de conturat încît diferenţele dintre ele sînt incomparabil mai mari decît cele dintre creaţiile predecesorilor (individualizarea accentuată se face vizibilă de abia în ultimele simfonii ale lui Haydn şi Mozart) —, adică principiul de *a aduce ceva nou cu fiecare creaţie,* s-a instalat tot mai puternic în conştiinţa romantică a secolului al XIX-lea, inclusiv prin accentuarea particularităţilor locale din şcolile naţionale, şi a atins culmea în secolul nostru, probabil în deceniul al şaptelea. Dacă mai exista în acel deceniu vreo convenţie unanimă, atunci ea consta în abolirea oricărei convenţii. Atomizarea muzicii era totală, individualizarea întinzîndu-se pînă la fiecare autor sau chiar lucrare în parte. Orice compozitor se străduia să-şi alcătuiască propriul său cod de producere, care nu trebuia să aibă nimic comun cu codul altui compozitor şi chiar cu codul utilizat tot de el în precedenta sa lucrare. Secularizarea noului, înţeles ca „noutate cu orice preţ", neadoptată de colectivitate, a condus la dispariţia oricărei ordini generale — „Dumnezeu a murit" exclamă bunăoară Henri Pousseur (1968, p. 106—148) după Nietzsche — şi, astfel, la abandonarea conştiinţei artistice în voia sau arbitrariul individualului. Iar la limită s-a ajuns la ceea ce am numi, după Barthes, „gradul zero" al scriiturii muzicale. Simbolurile generale, atît de precise, ale notaţiei muzicale clasice (notele muzicale) s-au înlocuit treptat cu simboluri individuale tot mai vagi, grafisme sau chiar cuvinte (cele mai vagi — s-a spus — simboluri posibile), mergîndu-se pînă la abandonarea oricărui text scris sau consens prealabil actului de executare a muzicii. Improvizaţia rezultată astfel a primit numele de *free music* şi a consfinţit deopotrivă dispariţia partiturii şi a operei muzicale. Dar această aparent absolută libertate însemna de fapt anulare a libertăţii, pentru că muzicianul interpret cădea deseori, în asemenea condiţii, pradă propriilor automatisme inconştiente.

6. Diversităţii extreme a codurilor de producere îi corespunde azi diversitatea tot atît de acuzată a codurilor de percepere. Nu mai există *un* public omogen, interesat exclusiv de creaţia contemporană, ca acum 200 de ani. Am căpătat o conştiinţă istorică şi, fapt unic în evoluţia culturii, sîntem deschişi la arta oricărui timp şi oricărui spaţiu. Ne interesează nu numai propriile tradiţii ci şi orice altă cultură, europeană sau extraeuropeană ,arhaică sau sa-

vantă. Cunoașterea tuturor acestor coduri culturale, deseori divergente sau chiar opuse, necesită timp, mijloace de informare, lipsă de prejudecăți etc., performanțe greu de atins de toată lumea. Mai mult, în sălile de concert nu se mai programează, ca acum două veacuri, exclusiv artă contemporană, ci cu precădere muzica ultimilor 200 de ani. Unii auditori au deci șansa familiarizării cu muzica de la Bach la Wagner și, în ciuda discursurilor sau altor mijloace de propagare a culturii, ei resping în genere, din necunoaștere, tot restul. Astfel, în privința creației contemporane, i se cere auditoriului supremul efort de a asimila, adesea fără pregătire, multitudinea nesfîrșită azi a codurilor individuale de producere. De aici, imposibilitatea comunicării cu totalitatea atît de diversă, de neomogenă, a melomanilor. Vina se află, desigur, și la unii autori, care desfid codurile colective de percepere, dar și la unii melomani, care ignoră codurile semnificative de producere ale contemporaneității .

7. Compozitorul de acum două secole dispunea de o unică și suverană ordine colectivă (ordinea tonală), față de care putea avea doar două atitudini posibile și anume : 1) fie o adopta fără nici o contribuție proprie, pierzîndu-se în impersonalul convențiilor (caz neselectat și uitat de istorie), 2) fie o „asimila creator", adică manifesta o tendință puternică spre individual (cazul lui Beethoven și al tuturor creatorilor rămași în istorie), fără să ajungă însă, ca în secolul nostru, pînă la punerea în discuție a sistemului.

Astăzi, în lipsa ordinii colective proprii epocii noastre și, totodată, în exclusiva dominație a individualului, compozitorul își poate găsi *fără nici o opreliște* (și de aceea bîjbîind, șovăind, fără entuziasm) un loc așezat *oriunde* între patru tendințe distincte și opuse, care nu sînt altele decît cele arătate în tetrada ordinilor posibile. *Toate aceste tendințe au, în cazurile autentice, o neîndoielnică legitimitate,* iar uneori se îmbină sau se substituie unele cu altele în creația aceluiași autor. Niciodată nu se atinge limita pe oricare dintre ele : în practică există doar preponderența uneia și, prin urmare, un anumit grad de contaminare cu celelalte. De aceea, le vom contura teoretic drept puncte cardinale inaccesibile, dar față de care putem situa orice poziție individuală luată în practică. Tetrada ordinilor nu are astfel altă menire decît de a ne orienta în spațiul astăzi dezmărginit al locurilor posibil de ocupat prin pulverizarea în individual. Iată descrierea sumară a celor patru tendințe cardinale din creația muzicală contemporană :

a) *Fuga înainte* sau *adoptarea dezordinii individuale* prezintă pericolul pierderii în individual, în anarhie, în lipsa totală a disciplinii. Se respinge nu numai orice tip de ordine anterioară, fie propusă individual, fie acceptată colectiv, ci din principiu, orice mijloc artistic folosit înainte, ceea ce dă iluzia originalității sau conturării unei personalități. Se pune accentul pe senzație și se elimină gîndirea : proiectul, deși ancorat în vital, este amputat de mental. Explorarea, exclusiv experimentală, privește îndeosebi timbrul, domeniu prin excelență al senzației. Efortul se angajează în a *descoperi* mijloace de excepție și nu în a *inventa* coerențe formale care să ridice descoperirile la o semnificație mai generală. Predomină urechea (intenționîndu-se uneori instaurarea unei tradiții orale ad-hoc) în defavoarea ochiului, adică al relațiilor dintre sunete care nu pot fi gîndite decît în scris. (Să amintim, în legătură cu aceasta, nevoia pe care o muzică total improvizată o are de a se conserva pe bandă sau disc, cu scopul ghidării improvizațiilor ulterioare, nesupravegheate de autor : imprimarea ar suplini aici lipsa partiturii tradiționale — ca bunăoară în cazul ciclului *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen — și ar pune baza unei virtuale „tradiții" orale). Informalul este deci contextul anarhiei, iar dacă există aici vreo regulă, ea nu poate fi decît excepția.

b) *Fuga înapoi* sau *adoptarea unei ordini colective scrise* (din trecutul muzicii culte europene) sacrifică individualul și prezintă pericolul pierderii într-un general totuși impropriu, pentru că aparține unei epoci anterioare : se copiază modele muzicale mai vechi, devenite azi universale datorită succesului lor de public, frecventei lor programări în concerte și unanimei recunoașteri a codului lor artistic. Totul fiind preluat din model, efortul nu se îndreaptă nici spre *invenție,* nici spre *descoperire,* ci spre succesul, uneori ieftin, de public și poate spre „salvarea" codurilor muzicale din trecut. Muzica astfel rezultată este alcătuită din muzici imediat recognoscibile, iar demersul împlinește dorințele mai vechiului neoclasicism sau „revenirii" la Bach. Dar dacă, prin deceniul al treilea, era totuși vorba de un „Bach cu basi falși", adică de o transformare a codului vechi după mentalitatea prezentului, astăzi pare mult mai acuzată identificarea cu modelul. Accentul cade pe *afectivitate,* stăpînită totuși de raționalitatea generalului impropriu adoptat.

c) *Căutarea unei ordini individuale* cu scopul de a deveni cîndva un general adecvat prezentului prin adoptarea ei de colectivitate este încercarea de a crea *totul, de la vocabular la sintaxă și formă,* în lipsa — arătată — a unei gramatici sau limbi muzicale comune compozitorilor și încă mai mult a auditorilor acestui moment istoric. Proiectul pune accentul pe *rațiune* și deseori se fundamentează pe matematica, logica, acustica și, în genere, știința actuală, adică pe cuceriri prin definiție generale. De curînd, însă, se crede că matematica modernă n-ar fi suficient de dezvoltată pentru a modela toate subtilitățile muzicii (Xenakis, 1979, p. 95). Totuși, pericolul constă în disciplina sau abstracțiunea excesivă, în hipertrofierea mentalului în dauna vitalului, în imposibilitatea de a mai compune altfel decît cu nu-

mere (soluție uneori comodă pentru evitarea dubiilor estetice), în reducerea (simplificarea) inadmisibilă a gîndirii muzicale la „gîndirea calculatoare", reducere denunțată de altfel de Heidegger drept pericol pentru gîndire în genere. Efortul constă în a *inventa* sisteme formale noi și mai puțin în a descoperi aspecte inedite ale sunetului. Predomină ochiul (adică relația dintre sunete gîndită pe hîrtie) în defavoarea urechii (incapabilă să recunoască la audiție abstracțiunile prea complexe).

d) *Căutarea unei ordini arhetipale* în ordinile colective orale este rezultatul cercetării tot mai adîncite a tradițiilor diferite de tradiția cultă europeană. Se știe cît de fertilă a fost pentru creativitatea lui Enescu, Bartók, Stravinski etc. contactul cu folclorul est sau sud-est european. Dar pe cînd acești autori se plasau la confluența dintre cultura europeană (tradiție scrisă), și culturile arhaice pînă atunci ignorate (tradiții orale), se respinge azi tradiția scrisă, pe motiv că ar fi prea rațională, și se propune înnodarea cu diferite tradiții orale, pe motiv că s-ar fi păstrat intuitive. Pericolul constă în identificarea cu o sursă străină de cultura proprie, sursă deseori impură și folosită artificial ca în mai vechiul exotism, adică pierdere într-un general impropriu, socotit însă arhetipal, deci universal, pentru că ar data din timpuri imemoriale. Accentul cade pe *intuiție*, iar efortul se angajează atît în *descoperirea* de „teritorii" inedite (pentru cultura proprie), cît și în *inventarea* de contexte adecvate. Cercetările teoretice sînt aici de mare interes (bunăoară arhetipurile muzicale evidențiate de Corneliu Dan Georgescu pe temeiul lucrărilor lui C. G. Jung, arhetipuri căutate inclusiv în tradiția cultă europeană).

Pe lîngă aceste patru tendințe cardinale se pot menționa deschiderile spre zone metamuzicale ca teatrul instrumental (o simbioză între muzică și mișcare), conceptualismul (o relație între muzică și simbolul formulat în cuvinte) etc. Muzica propriu-zisă rezultată din asemenea deschideri se reduce însă la una din tendințele arătate sau la o combinare a lor.

8. După satisfacerea pînă la saturație a foamei de individual de-a lungul ultimelor două secole, se constată astăzi nevoia acută de general deopotrivă la *fuga înapoi*, la *căutarea ordinii individuale* și la *căutarea ordinii arhetipale*. Iar această foame de general rezultă nu numai din operele ci și din unele declarații ale compozitorilor socotiți de avangardă.

Am amintit deja de Henri Pousseur, primul care, după cîte știm, a diagnosticat, încă din 1968, criza de general în termenii *„Mort de Dieu et crise de l'art"*, ceea ce a atras imediat riposta vehementă a lui Karlheinz Stockhausen (1969, p. 330—335). Totuși, în scrierile lui Stockhausen însuși se află numeroase semne ale depășirii reducționismului tipic avangardei, bunăoară cînd el se deschide în fața trecutului muzicii din toate culturile și din toate timpurile, fără să uite desigur de obligația aducerii la lumină a noului : „Tradiția nu o mai înțeleg în sensul că ea ar sta în „trecut", ci tradiție este tot ceea ce vine asupra mea ca deja format. Obligația mea, însă, este de a considera totul pe un plan mai înalt și anume drept ceva ce nu numai se dezmembrează în multe detalii (Einzelheiten), ci are și ceva comun (Gemeinsames), care privește întreaga umanitate" (Stockhausen, 1968, p. 81).

Relativ recentă și apropiată de perspectiva noastră este următoarea declarație a lui Luciano Berio :

„... mi se pare că Istoria se arată puțin generoasă față de tinerii de azi și se poate naște impresia că uneori ea nu are nevoie de ei. Cu riscul de a fi puțin intolerant și autoritar, s-ar putea spune că ei au fost intoleranți și puțin generoși față de Istorie și că Istoria se răzbună în consecință. În orice caz, eu nu vorbesc de Istorie în general sau despre o istorie particulară, ci mai degrabă de sentimentul poziției noastre în interiorul Istoriei și de sentimentul Istoriei lucrurilor. Criza despre care se vorbește atît semnifică, presupun, totodată aceasta : criza sensului Istoriei. Există azi enorm de multe tendințe în muzica tinerilor și nu aș ști de unde să încep pentru a le descrie. În plus, nu cred să fiu persoana cea mai autorizată pentru a o face. Ar trebui aici, probabil un negustor de etichete : sînt atît de multe tendințe astăzi încît mă întreb dacă n-ar fi mai bine să le numim maniere ... Uneori mi se pare că la baza conștiinței multor tineri lipsește ceva ce caracterizează dimpotrivă pe cel ce are sensul Istoriei. Adică, alături de entuziasmul pentru o lume muzicală pluralistă, multiformă și centrifugă, ce rămîne practic de inventariat în întregime, de analizat și de dominat, nu există acceptarea faptului elementar că limbajele muzicale totodată se și transmit, *lipsește viziunea utopică a unui limbaj comun* (s.n.), care ar permite muzicii și muzicienilor să vorbească și să fie universal vorbiți. Fără acest ideal, implicit secret și poate irealizabil, muzica nu se mai mișcă, pierde una din rațiunile sale dialectice și trece de la o manieră la alta" (Berio, 1983, p. 106—107).

Nu lipsesc nici soluțiile pentru evitarea acestei stagnări. După Milko Kelemen, de pildă, una dintre soluții ar fi sinteza : „Ideea de sinteză apare astăzi în muzică drept alternativă

perfect posibilă ... Sinteza trebuie să provină ... dintr-un impuls nou, care să reintegreze tot ceea ce, în istoria muzicii noi, se împrăștiase datorită unei *individualități hipertrofiate* (s.n.) Doar o confirmare nouă a materialelor poate aboli pericolele eclectismului și stagnării" (Kelemen, 1985, p. 175).

În sfîrșit, ultima declarație la care ne oprim este nu numai cea mai recentă ci și cea mai dramatică, un strigăt de alarmă al compozitorului în luptă cu excesiva comercializare a artei. E vorba de comentariul lui Klaus Huber la prima audiție a cvartetului său *Von Zeit zu Zeit*, comentariu publicat în programul ediției din 1985 a „Întîlnirilor internaționale de muzică contemporană" din Metz. Dintre numeroasele pericole ale crizei de general, Huber distinge doar două, pe care însă le pune exclusiv pe seama presiunii exercitate de piața artistică asupra compozitorului din societatea de consum. Astfel, dacă artistul s-ar orienta după șansele pieții, atunci arta s-ar dezvolta către o comercializare și o vulgarizare fără limite, pierind în cele din urmă din lipsă de semnificație. (Este ceea ce am numit noi pierdere în general). Dacă, dimpotrivă, artistul ar întoarce spatele pieței, atunci arta s-ar dezvolta către „un bun în sine", „o afacere extrem de individualistă" și o restrîngere drastică a valabilității ei doar la un singur individ — cel care a produs-o —, pierind în cele din urmă tot din lipsă de semnificație. (Este ceea ce am numit noi pierdere în individual). Opoziția aceasta ar conduce, după Huber, la o catastrofă : „Mă înspăimîntă polarizarea tot mai crescîndă a antagonismului dintre toate tendințele materiale și toate tendințele spirituale, care, dacă nu mă înșel, va trebui să provoace o bulversare de o dimensiune greu imaginabilă". Iar pentru ieșirea din criză, Huber propune rezistența cu succes atît la pericolul identificării cu piața artei cît și la pericolul înecării în „mitologiile private". Pentru că, spune el, „întinderea brațelor constituie actul creator prin „excelență", iar această muncă n-ar putea oare, n-ar trebui să lumineze, într-un sens precis, existența socială ?". În alți termeni, regăsim aici aceeași aspirație către un limbaj comun, care să îngăduie comunicarea neîngrădită și, prin ea, împlinirea rostului muzicii.

9. Probleme similare se pun și în domeniul teoriei muzicii, dar expunerea lor depășește obiectivul nostru. Să amintim, totuși, că dacă nu există încă o teorie atotcuprinzătoare a limbajelor muzicale, se înregistrează în schimb numeroase cercetări nu numai ale codurilor de producere ci, recent, și ale codurilor de percepere. Muzicologia, etnomuzicologia, acustica, semantica, psihologia etc. se întrepătrund în aceste investigații, dintre care unele — ca teoria lui Lerdahl și Jakendoff — își propun să descopere reguli perceptive universale și independente de orice limbaj. Mai mult, Lerdahl (1985, p. 101—120) crede chiar că teoria sa ar oferi o apropiere științifică de bazele compoziției muzicale, de unde posibilitatea restabilirii acelui consens în domeniul practicii, dispărut — constată și el — odată cu avangarda, în jurul anilor 60. Limbajul muzical comun, deficitar astăzi, este astfel posibil de întrezărit și dinspre teoria muzicii.

10. Dacă sistemul tonal a fost rezultatul unei seculare activități creatoare, desfășurate în centre de cultură din diferite țări europene, generalul spre care ne îndreptăm nu va putea fi atins fără eforturile muzicienilor din întreaga lume. Pendularea între individual și general se extinde, astfel, din perimetrul Europei cultivate la scara întregii planete. Totodată, un eventual „sistem muzical mondial" — situat deocamdată imperceptibil la orizont — nu va putea fi obținut fără echilibrul prealabil dintre conștiința individuală și conștiința colectivă, dintre codurile de producere și codurile de percepere, dintre divergența tendințelor spre individual și convergența aspirațiilor spre general. Iar printre actualele soluții semnificative date acestei universale probleme de echilibru se cuvine remarcată soluția școlii muzicale românești, a cărei cercetare rămîne desigur o sarcină majoră a muzicologiei.

Bibliografie

Berio, L., 1974 : *Une question à Luciano Berio*, în *La musique en projet*, Paris, Gallimard, 1975.

Berio, L., 1983 : *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Jean-Claude Lattès.

Kelemen, M., 1985 : *Labyrinthes sonores*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.

Lerdahl, F., 1985 : *Théorie générative de la musique et composition musicale*, în *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, Cristian Bourgeois.

Noica, C., 1978 : *Spiritul românesc în cumpătul vremii*, București, Editura Univers.

Pousseur, H., 1968 ; *Mort de Dieu et crise de l'art*, în *Musique Semantique Societé*, Paris, Casterman, 1972.

Stockhausen, K., 1968 : *Interview über TELEMUSIK*, în *Texte zur Musik*, Band 3, Köln, DuMont Schauberg, 1971.

Stockhausen, K., 1969 : *Brief an Henri*, în *Texte zur Musik*, Band 3, Köln, DuMont Schauberg, 1971.

Thom, R., 1980 : *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois.

Xenakis, I., 1979 : *Arts/Sciences Alliages*, Paris, Casterman.

N.R. Tema dezbătută mai sus prezintă un interes deosebit în mod specific în legătură cu marile împliniri ale școlii muzicale românești care s-a afirmat cu strălucire în peisajul contemporan. Acestor probleme le vom consacra în perioada imediat următoare contribuții corespunzătoare.

ÎNSEMNĂRI BRAȘOVENE

Theodor GRIGORIU

Cine s-ar fi gîndit, în anii tinereții noastre, că Brașovul, cu verile lui agreabile și ierni de poveste, ar putea deveni vreodată loc de pelerinaj ? Doi dintre maeștrii iubiți, spirite înalte și părinți spirituali — *Tudor Ciortea* și *Romeo Alexandrescu* — și-au încheiat drumul lor terestru aici și de atunci fiecare revedere a Brașovului aduce cu sine o „malinconie" a despărțirilor.

Alături de maestrul Tudor Ciortea am stat cîteva bune decenii și mă mîndresc cu asta. Ne-am cunoscut într-un moment de răscruce pentru mine și a știut să-mi trezească idealuri sădite adînc, o concepție limpede despre ce aș fi în stare să fac. Dacă mi s-ar permite o comparație, aș spune că mergînd solidar pe un drum lung, cu îndoiala dacă e bine pe unde te afli, ți se întîmplă să întîlnești, ca prin minune, un om „de prin partea locului", care te îndrumă cu blîndețe.

Pentru mulți ca și pentru mine, maestrul Tudor Ciortea a fost acest om ; iar „partea locului" de care vorbim nu poate fi decît spațiul românesc, în plenitudinea lui, din care ținutul Brașovului e o ... parte : vitală.

Cînd am realizat că și în Europa Tudor Ciortea este „de prin partea locului", lucrurile s-au complicat, simplificîndu-se de fapt, gestul care îți arăta drumul a devenit greu și încărcat de autoritate, ca fruct al unor lungi reflecții și confruntări cu multitudinea ideilor despre cultură și artă ale bătrînului nostru continent. Cu un cuvînt, o șansă unică a tinereții, dintre acelea pe care viața ni le oferă cu zgîrcenie.

Meditînd în anii din urmă asupra muzicii lui Tudor Ciortea, cu mai multă limpezime și luciditate decît în anii viforoși ai juneții, mă străduiesc să înțeleg izvoarele ei. N-aș vrea să se creadă că am priceput mare lucru, seva creatoare nu ajunge rectiliniu de la rădăcini spre flori și fructe.

Mă preocupă „simțul naturii" din muzica sa ; termenul e vag, fără îndoială, dar își dă posibilitatea să mai faci un pas înainte în aflarea tainelor unei creații. „Natură" sîntem și noi înșine, „natură" e și o vază cu flori așezată pe masa ta de lucru. Și totuși... e vorba de un sentiment misterios ce te cuprinde, cînd anii se tot adaugă în urma ta. În contact cu natura, mută și atît de elocventă, cu natura ca vastitate, apare dorința s-o cuprinzi și s-o îmbrățișezi, s-o iei cu tine, dacă ar fi posibil...

O mai poți căuta apoi în opera celor care au îmbrățișat-o înaintea ta și îți transmit, pe căi neștiute, că au și înțeles-o.

Parcurgînd-o cu pasul înțeleptului, poți afla ceva din dimensiile ei, dar și în ce fel reține și reflectă ea lumina. Tudor Ciortea a fost dintre acești înțelepți, care, cum am mai spus și cu alte prilejuri, insufla un simț al durabilului, al dăinuirii. Noi învățăm zilnic de la natură lecția dăinuirii, am vrea s-o aplicăm și în lucrările noastre, dar nu prea știm cum.

Lupta pentru dăinuire nu are nimic vehement, fiindcă vedem că tot ce e vehement are respirația scurtă și dispare repede. Refuzul oricărei vehemențe e suveran în arta lui Tudor Ciortea. Sclipirile de sidef și capriciile jocului, sau mai exact ale *jucăușului,* mi se par a căpăta amploare epică, chiar dacă ele se consumă repede, ca un zbor de pasăre pe fondul unui pelerinaj calm.

Înconjurați de splendorile naturii românești, m-am întrebate adesea dacă noi o mai apreciem la justa ei valoare. Și totuși ... la întoarcerile rapide ale unui ochi de pădurar sau de păstor, surprins de o lumină, formă sau culoare neobișnuite, înțelegi că imaginea s-a transformat în el în emoție străfundă, trăită cu intensitate.

Văzînd fără să privești, notînd viața palpitantă a ambiențelor pe o linie în aprență dreaptă, iată un mod de a fixa imagini sonore, detectabil în muzica lui Tudor Ciortea.

Pe ce s-ar fonda ideea de epică ? Pe o combustie rapidă, în care s-au condensat icnirile jocului, rotirile fusului, apa lovind paletele morilor de lemn, sclipirile din florile de mărgele ale iilor ș.a., ș.a., dar *nu* ele propriu zis, cît viața care le-a animat odată pentru totdeauna în imaginația compozitorului, ce ne invită, la rîndu-i să ni le reamintim dintr-un trecut anterior.

Mergînd odată împreună cu un automobil spre Cluj, Maestrul s-a oprit la *Cojocna,* pentru a se reculege la mormintele unor strămoși ai săi. Supozițiile, intuițiile mi se adevereau : originile glasului său muzical sînt mai dinspre nordul Transilvaniei, poate chiar din Maramureș și de aceea poate se apleacă stăruitor asupra melosului maramureșean în *Suita din Maramureș,* în *Patru cîntece din Maramureș* ș.a.m.d.

Nu etnografie, nici căutare a unui dialect folcloric ne interesează, ci am vrea să știm în ce colț de lume s-au deschis ochii muzicianului, pe firul cărei seminții, și asta mai mult pentru a afla de unde vine farmecul muzicii sale, închis cu orgolioasă tăcere ... elocventă, în creația sa.

Subliniez deci această idee a *tăcerii elocvente,* fiindcă din natură ea poate ajunge într-o muzică, precum aceea a lui Tudor Ciortea.

Dacă linia mare se realizează în creația compozitorului, cum s-a mai spus, din periodizări scurte, imprevizibile ca desfășurare, detaliile consemnează la rîndul lor o sumedenie de triluri, apogiaturi de fluier, note scurte cu schimbări brusce de registru etc., etc., toate venind din arta instrumentală populară, idei pe care mărturisesc că le-am preluat și eu,

cu aviditate, întru făurirea unui stil instrumental românesc. Ele s-au difuzat pe o arie largă, le regăsim mult și la tinerele generații de compozitori, care poate nici nu mai știu de unde vin.

Văd aici tot o prezență a marii lecții a naturii în muzica lui Tudor Ciortea, carte de înțelepciune deschisă ce se mai cere înțeleasă, atît de compozitori, de muzicologi, cît și de interpreți, fiindcă — la fel ca la Enescu — originalitatea unui text cere tălmăciri adecvate. Pasărea nu cîntă la fel în codru și în colivie.

Nu vreau să insist, aceste gînduri adunate n-au altă pretenție decît să semnaleze cîteva idei, nu se vor decît încă o dovadă de iubire și admirație pentru marele artist român care a fost Tudor Ciortea.

Dar n-aș vrea să închei — fiindcă s-a înțeles că am străbătut multe drumuri împreună — fără a evoca încă un aspect, din ultima parte a anilor săi. Dispărea tot mai des din București, venea aici la Brașov, pentru a respira aerul Transilvaniei sale, aerul Silvan", cum ar fi spus el.

Astăzi mi s-ar părea eronat să crezi că un om ca Tudor Ciortea venea aici să se adape de la izvoarele natale. Nu cred că avea nevoie : izvoarele se aflau pentru totdeauna în el și aduceau necontenit apă limpede.

Poate venea să le acordeze la susurul celor de aici, sau să le ocrotească.

Cine știe ?

MANSI BARBERIS — O MAESTRĂ A LIEDULUI ROMÂNESC

Evoluția muzicii vocale românești este strins legată de evoluția în genere a artei, a vieții și istoriei, care au cunoscut perioade de frămîntare și căutări în toate domeniile. La început de veac, în diversitatea stilistică a curentelor post romantice se afirmă cu pregnanță noile școli naționale. În acest context, prin legătura strînsă cu folclorul, fie împrumutînd direct formule, fie inspirîndu-se numai din melodica populară, compozitorii români au adus în lied ca și în toate celelalte genuri o muzică originală, de mult farmec și de suav pitoresc.

Făcîndu-și studiile în orașul natal la Conservatorul din Iași, unde între profesori îi are pe Enrico Mezzetti, Sofia Teodoreanu și Antonin Ciolan — foști discipoli ai iluștrilor creatori de școală, Caudella, Muzicescu, Burada — Mansi Barberis continuă strălucit spiritul acestor valoroase tradiții. Perfecționîndu-se la Paris, Berlin și Viena ea are prilejul să cunoască și să-și însușească unele trăsături de bază ale stilurilor occidentale ale vremii, printre care amintim discretul romantism al lui Joseph Marx, tendința îmbinării unui limbaj de limpezime clasică cu rezonanțe folclorice arhaice, preconizat de Vincent d'Indy și impresionismul francez, la modă pe atunci la Paris.

Mansi Barberis s-a afirmat de la început în viața muzicală ieșeană prin participarea sa ca violonistă în formații simfonice și de cameră, prin realizarea unor ilustrații muzicale la Teatrul Național, ca profesoară de canto la Conservator și, mai ales, prin creația sa. A compus primele pagini simfonice în 1930 și apoi, în continuare pînă azi, a scris opere, lieduri, lucrări simfonice și de cameră — multe cu participări vocale. În ceea ce privește liedul, încă din 1918 semnează două piese pe versuri de Verlaine.

Mansi Barberis începe prin a scrie lieduri pe versuri populare, ale căror melodii le lasă uneori nealterate, îmbrăcîndu-le însă în armonii personale sau alteori creind melodii în spirit popular. Nu se mărginește la acompaniamente simple ci le dă sensuri cu deschidere mai largă, fie prin formulări complexe, fie prin aplicarea principiului variațiunilor în succesiunea strofelor. Exemple tipice sînt : *Fa Mariță, Dă-mi mîndruțo ochii tăi, Trandafir roșu, crengos,* sau *Colo jos, lîngă răstoacă.* Treptat, ea abordează un limbaj mai avansat iar scriitura sa se amplifică fără a depăși însă limitele unei modernități prudente.

Contemporană cu personalități de seamă ale poeziei, compozitoarea se îndreaptă cu adîncă înțelegere spre opera lor, alegînd versuri semnificative și de mare sensibilitate pentru a le îmbrăca în haina fermecată a muzicii. Pe versuri ale Otiliei Cazimir realizează împletiri ideale ale textului cu muzica. *De pe-o bună dimineața, La arat, Pentru tine, primăvară,*

sînt devărate nestemate ale genului, ele încîntînd deopotrivă ascultătorul matur ca și pe copil. Acompaniamentul subliniază vioiciunea gluma și bucuria jucăușă a copilăriei, adierea vîntului, farmecul vieții. Perfecte asamblări de muzică-poezie reușește compozitoarea și pe versurile poetului Dominic Stanca pentru care, ca și pentru Mariana Dumitrescu vădește o mare afinitate.

Ciclurile de lieduri ocupă cea mai mare parte din din creația sa. Găsim astfel grupaje pe versuri de George Lesnea, Păstorel Teodoreanu, Mihai Codreanu, Mariana Dumitrescu și Dominic Stanca. În același timp este abordat cu finețe și grație versul eminescian în ciclul *Destin de poet* sau romantismul lui Macedonski în ciclul *Rondelurile rozelor*.

Cîntecele de dragoste : *Răvaș, Indiscreție, Întoarcere, Mă voi trezi iar,* ca să numim doar cîteva, sînt dulci, mîngîioase, chiar dureroase uneori, iar acompaniamentul vine amplu și capricios să sublinieze parcă bătaia inimii sau picătura unei lacrimi. Meditația profundă, asupra iubirii, a destinului și morții, grave întrebări despre timp și necunoscut sînt poate cel mai bine ilustrate de liedul *Între mine și mine* pe versuri de Mariana Dumitrescu. Este poemul veșnicei căutări a eului, a diverselor contradicții lăuntrice generatoare de trăiri pline de dramatism. O țesătură melodică interesantă, cu izbucniri care accentuiază zbuciumul sufletesc, un acompaniament sinuos, alcătuit din succesiuni armonice colorate care se furișează și se strecoară printre fragmentele melodice întărește impresia de căutare, șovăire și luptă interioară.

Profesoară de canto fiind, Mansi Barberis cunoaște vocea umană în toate tainele ei, ceea ce explică scriitura sa perfect mulată pe posibilitățile vocale, pe diapazonul sensibilității epocii și pe puterea de expresie a cîntăreților, fapt care face ca muzica sa — aparent dificilă — să fie îndrăgită și abordată cu succes în programele claselor de canto ca și în repertoriile de concert.

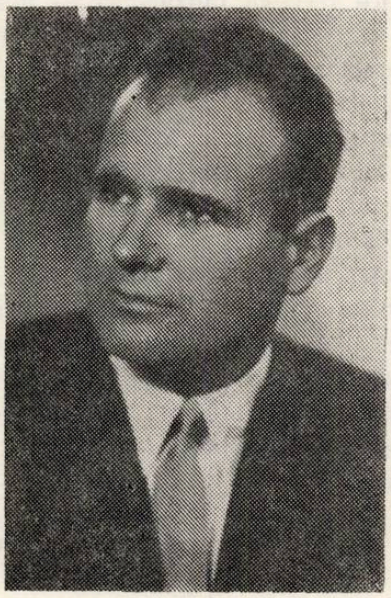
Ca mulți alți ieșeni, Mansi Barberis a rămas strîns legată de orașul natal și de Conservatorul care și-a serbat anul trecut o sută două zeci și cinci de ani de existență și unde elevele sale, ajunse profesoare i-au continuat strădaniile și stilul de muncă. Într-una din recentele sale scrisori, ea mărturisește : „Fac parte dintre muzicienii ieșeni, fapt ce a rămas legat de biața mea inimă bolnavă ... dar cît va bate voi scrie muzică ... pentru voi toți ce mă înconjurați".

Julieta BORCEA

IOAN GOIA

S-a stins din viață la București, la 29 mai 1986, după o chinuitoare suferință IOAN GOIA care și-a înscris cu cinste numele în cartea vieții muzicale ieșene și a țării.

Fost director al Operei române din Iași și profesor la Conservatorul „George Enescu", Ioan Goia s-a impus prin voința sa fermă, prin personalitatea sa, prin dăruirea cu care a activat pentru progresul culturii muzicale românești.



Născut la Micești de Cîmpie, jud. Bistrița-Năsăud, în 12 februarie 1920, micul fecior de țăran este dat la vîrsta de doisprezece ani copil de trupă la reg. 83 infanterie-Cluj unde a primit primele noțiuni muzicale și a învățat să cînte din clarinet. Viața copiilor de trupă nu era nici ușoară nici lipsită de dureri, în schimb, micile vlăstare se bucurau pe lîngă întreținerea și echiparea completă și de o stăruitoare instrucție muzicală care se completa adesea în conservatoare. Călit în această viață, adolescentul Ioan Goia a pășit cu siguranță în viața muzicală a Clujului căci, chiar în timpul studiilor la conservator a luat parte ca instrumentist în orchestra simfonică a conservatorului, în cea a societății „Amicii muzicii" și în fanfara regimentului din Cluj. După absolvirea conservatorului și-a continuat activitatea de instrumentist ca membru al orchestrei Operei române din Cluj și al Filarmonicii „Ardealul". Din 1948 își începe activitatea didactică la Cluj, unde a predat clarinetul, muzica de cameră și metodica predării instrumentelor de suflat relevîndu-se de la bun început ca un cadru didactic ferm, serios și devotat. Din 1952 este conferențiar și director de studii la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București ,apoi, din 1960 conferențiar și ulterior profesor la Conservatorul „George Enescu" din Iași, de unde se retrage în 1980 din motive de sănătate.

Ca director al Muzicii în Comitetul pentru Cultură și Artă între anii 1952—56 a contribuit la buna desfășurare a vieții artistice românești. În afara faptului că a fost printre muzicienii ce au sprijinit reînființarea Conservatorului din Iași în 1960, Ioan Goia și-a înscris numele în istoricul muzicii ieșene și prin prezența sa în momentele înființării Corului Gavriil Musicescu în 1953 și a Operei române în 1956.

Numit director al teatrului liric ieșean Ioan Goia a desfășurat o activitate deosebit de fructuoasă, contribuind ca noua instituție să se așeze pe temelii solide. Refuzînd orice soluții de compromis sau de provizorat, directorul noii instituții a stăruit cu dîrzenie pentru constituirea tuturor sectoarelor artistice ale Operei în condiții de probitate și seriozitate artistică. Alegîndu-și cu perspicacitate colaboratorii — dirijorul Radu Botez și regizorii D. Tăbăcaru și G. Zaharescu a pornit cu asiduitate la lucru. Deschiderea operei ieșene cu *Tosca* de Puccini a însemnat un prim succes cert pe noul drum. Cu aceeași intransigentă năzuință de a menține la parametrii înalți activitatea artistică a operei, a condus această instituție timp de opt ani, limitîndu-și apoi activitatea numai ca profesor la Conservatorul din Iași.

În munca de zi cu zi de la conservator, Ioan Goia s-a preocupat de formarea multilaterală a instrumentistului, insistînd în mod deosebit nu numai asupra însușirii modalităților tehnice, ci mai ales, asupra formării unei înalte concepții despre muzică.

Neliniștit cercetător în problemele interpretării și ale hermeneuticii muzicale, Ioan Goia cerea și discipolilor săi să nu se oprească numai la interpretările subiectiv determinate ci să caute a descoperi și motivații obiective. Aceeași viziune a avut-o și în cursul de metodică a predării instrumentelor de suflat în care cere profesorului ca și interpretului un larg orizont cultural și apetențe pentru cercetarea problemelor și ale pedagogiei muzicale în esența lor.

Pentru activitatea sa, pentru merite deosebite, a fost distins cu numeroase ordine și medalii.

Om prob și onest, bun coleg și sever — dar îngrijindu-se îndeaproape de elevii săi — Ioan Goia va rămîne în memoria noastră ca un dascăl de excepție.

Iașul va păstra în amintirea lui pe acela care mai bine de douăzeci de ani a muncit pentru progresul vieții muzicale a orașului.

George PASCU

Concertele Radioteleviziunii din luna iulie

(I) Cristian Brâncuși
Andrei Deleanu

Penultimul concert simfonic al Orchestrei RTV Române din stagiunea muzicală 1985—1986 pare a infirma faptul că acest colectiv se află în prag de vacanță, cu o inerentă oboseală acumulată și cu tentația de a mușca din „fructul oprit" al unei mult așteptate relaxări. Astfel că în seara de 3 iulie a.c. am asistat nu la agonia, ci la împlinirea unor frumoase intenții interpretative, demne mai degrabă de mijlocul, culminativ, al unei stagiuni. Sub bagheta tînărului și talentatului muzician Cristian Brâncuși — ce încheie pleiada evoluțiilor „noului val" dirijoral de la RTV Română (în ordinea în care s-au înscris, reprezentanții sînt: Ion Marin, Cristian Mandeal, Horia Andreescu, Răzvan Cernat) am audiat mai întîi *Cantata „Dintre sute de catarge"* de Wilhelm Berger pe versuri de Mihai Eminescu. Beneficiind de o interpretare inspirată, perfect altoită pe dimensiunea meditativ-filosofică a versurilor eminesciene, *Cantata lirică „Dintre sute de catarge"* (ce face parte dintr-un triptic eminescian, alături de *Simfonia a opta „Luceafărul"* pentru soliști, cor mixt, orgă și orchestră mare și *Simfonia a douăsprezecea „La steaua"* pentru orchestră de coarde) ne apare ca un opus de valoare, născut parcă din lumea dilemelor oedipiene (rezonanțele enesciene ale vocilor de recitativ, funcția de comentator de tipul corului antic, a orchestrei) dar beneficiind de o rezolvare originală. Complexitatea planurilor orchestrale ce împletesc în variate registre pînze sonore aerate, ca de borangic, travaliul tematic intens dezvoltător pe parcursul celor șase părți independente din punct de vedere tematic, contrastante și urmărind principiul planurilor paralele, intonațiile de o blîndă melancolie ale *vocii soliste* — mezzosoprana Martha Kessler conferind caratele unei voci profunde, ale unei sobrietăți de expresie în perfect acord cu cerințele partiturii —, și ale corului de femei (care la unison cu orchestra, înrămează trama sonoră), toate acestea profilează într-o formă de maximă organicitate, mai multe posibile răspunsuri la tot atîtea, grave, întrebări. Dacă primul moment al acestui simfonic a excelat prin profunzimea expresiei, nu același lucru se poate spune despre momentul concertant următor ce l-a avut ca protagonist pe tînărul pianist Andrei Deleanu. Viziunea sa interpretativă asupra celebrului *„Imperial"* beethovenian *(Concertul pentru pian și orchestră nr. 5 în mi bemol major opus 73)* ne-a surprins prin nota originală dar deloc inspirată ce i-a fost conferită acestei capodopere. Afectarea, prețiozitatea — cîteva dintre tușele caricaturale ale acestei interpretări pot fi localizate în creionarea, bombastică, a celui de-al doilea motiv, al primei fraze din Rondoul final, sau în Coda aceleiași părți, unde gama ascendentă a pianului și-a pierdut din bravură (subito f) din nou în favoarea unei „romanțiozități" (de la piano crescendo și ral. spre dinamizare), labilitatea dinamică și agogică de tip mai degrabă chopinian, tempo-ul nu întotdeauna adecvat (cazul părții I realizată într-un tempo prea rar), — ne avertizează asupra unei „evadări" din stilul beethovenian (părțile *I* și *III*). Poate la acest fapt, ca de altfel și la unele „rateuri" din partea a III-a a lucrării a contribuit și inhibiția psihologică datorată ruperii unei corzi din registrul acut al pianului (să notăm că rateurile se înscriau în zona minată a corzii rupte), accident lamentabil, ce a contribuit, în mod sigur, la stînjenirea unei dezinvolturi potențiale. Cu toate amendamentele aduse viziunii stilistice ce nu sînt valabile și pentru partea a doua tălmăcită cu noblețe și, în sfîrșit, cu autentică sinceritate, momentul concertant beethovenian a fost salvat de la eventualitatea unei nereusite și prin intervenția factorului orchestral, căruia dirijorul Cristian Brâncuși i-a impregnat o notă de forță și echilibru. Momentul final al serii a fost însă acela care a împlinit ideea de monumentalitate, de sobră grandoare, insinuată odată cu primul opus al serii. *Simfonia a II-a, în do major opus 61*, de Robert Schumann ca punct culminant al acestui concert, se alătură, prin profunzimea interpretării croite pe ideea deducerii unui echilibru la confluența elanurilor romantice, a preciziei și eficienței sonore, conjugate cu subtilitatea expresivă, reușitelor „noului val" dirijoral din această stagiune. Dincolo de pregnanța ritmică și de forța conducerii ideilor muzicale — reliefată plenar de fugattourile părții lente sau de Finalul în spirit beethovenian, am simțit aceeași prezență dirijorală fermă, străină oricăror prețiozități expresive sau gestice, și în care seriozitatea profesională se îmbină cu resurse de aleasă muzicalitate. Lui Cristian Brâncuși, unul dintre valoroasele repere ale tinerei arte dirijorale românești îi datorează, în bună parte, acest concert, reușita sa.

(II) Paul Popescu
Marin Cazacu
Mihai Ungureanu

Concertul de închidere a stagiunii muzicale 1985—1986 a formațiilor muzicale ale RTV Române *(10 iulie, ora 19)* nu a dobîndit, din păcate, semnificația unui acord final ferm și valoros, care să ne ofere frumoase repere meditative în „lunga vară fierbinte" ce ne așteaptă. Dimpotrivă, lacunele s-au succedat din debut cu o viteză surprinzătoare, făcîndu-ne să meditățm. Dar, nu în mod plăcut. Mai întîi, prezentarea concertului a avut unele lapsusuri privind două nume cu implicații solistice: cel al violoncelistului Marin Cazacu (în *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în si minor opus 8* de George Enescu) și cel al organistului Florin Chiriacescu *(poemul simfonic „Manfred" opus 58* de Ceaikovski), două nume omise de pe afișe și din programul de sală. Varianta interpretativă oferită de dirijorul Paul Popescu, și implicit, de Orchestra simfonică a RTV Române, nu a fost nici ea mai fericită, naufragiind cînd în zonele platitudinii, cînd, pur și simplu, în cele ale gafei sonore (cazul Introducerii la prima parte a *Simfoniei concertante opus 8* de Enescu ce a declanșat reflexul atacurilor decalate ale alămurilor). În ciuda unor decalaje create la un moment dat între orchestră și solist, al distanței prea mari între planul solistic (al violoncelului) și cel orchestral (un fundal excesiv estompat), al nerealizării arcului diramic ascensional al *Simfoniei concertante* (prima piesă din program), acest moment nu a căzut, irevocabil, în banal, în bună parte datorită participării sensibile, virtuoze a violoncelistului Marin Cazacu. Adăugînd în discurs larga paletă a disponibilităților sale expresive (reliefate atît de cantilena generoasă cît și de pasajele ritmice ale partiturii sale) Marin Cazacu s-a dovedit același artist serios și profund, capabil de inițiative inspirate — impunerea unui tonus mai alert, susținut, spre deosebire de orchestra care trena uneori. Protagonistul

momentului concertant următor *(Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în mi bemol major* de Franz Liszt), pianistul Mihai Ungureanu, a încercat, fără să reușească întotdeauna, să compenseze avatarurile orchestrei (ratarea semnalului punctat apărut inițial la alămuri pe tot parcursul lucrării, frazarea neclară cu începuturi neomogene, alegerea unui tempo mult prea comod pentru prima mișcare, allegro maestuoso), în general, lipsa elanului romantic, a susținerii, care, la rîndul ei, a izbutit totuși să-și coalizeze resursele pe parcursul mișcărilor a doua și a treia printr-o execuție corectă, eficientă. Aflîndu-se într-o formă bună, dar nu și excepțională (ne referim în special la latura „sportivă" a intervențiilor sale în care s-au manifestat anumite prudențe — încetiniri ale tempourilor în pasajele dificile din punct de vedere tehnic), pianistul Mihai Ungureanu și-a dezvăluit cu mai multă pregnanță virtuțile sale interpretative (sonoritatea frumoasă, amplă, generoasă — mișcările I și V, touchéul delicat, fragil, catifelat — quasi adagio) în primele trei mișcări ale concertului. În concluzie, putem spune că partitura nu l-a depășit pe solist dar nici nu l-a antrenat prea puternic în lumea efuziunilor romantice (de vină nu este în nici un caz Liszt). Urmînd traiectoria generală descendentă a concertului, interpretarea capodoperei ceaikovskiene *Manfred* s-a plasat, credem, pe un nivel scăzut al percepției estetice. Ascultînd execuția mecanicistă, lipsită de suflu expresiv (chiar dacă destul de corectă), frazarea compromisă de o orchestră plictisită (cu începuturi ratate) spre a nu mai vorbi despre lipsa fineții reliefării detaliilor sau a suflului demonic, unificator, ne întrebăm : unde este contorsionarea conștiinței eroului lui Byron ? (pe lîngă care s-a trecut parcă cu o totală ignoranță de cauză). Dar unde sînt și planurile de adîncime ale întregii construcții, unde conduc frazele, tranzițiile față de care ceea ce urmează apare nejustificat în context. Începînd cu tabloul I marcat de o interpretare plată, conform căreia rupturile dramatice de suflu apar lipsite de expresivitate, transformînd monumentalul în greoi, și continuînd cu Tabloul al II-lea, mult mai realizat sub aspectul cantabilității, dar și cu multe neglijențe ale alămurilor și lemnelor, cu cel de-al IV-lea Tablou în care orgia infernală dezlănțuită de un cazacioc îndrăcit se desfășoară resemnat, ca un elegant dans „de societate", am asistat la aceeași îndepărtare de sensurile expresive ale unei partituri (de mare circulație !) care chiar dacă a fost învățată „pe dinafară" (conform bunelor obiceiuri din ultimul timp al simfonicelor bucureștene) nu a fost descifrată și pe „dinăuntru". Să sperăm că „spleenul" acestui concert final va fi eradicat de o vacanță tumultoasă, după care orchestra și dirijorul Paul Popescu să se poată regăsi pe sine în frumoasa inițiativă a ciclului „Enescu — Ceaikovski".

Ileana PREDA-URSU

Profil omagial: Josef Prunner

Omagiul adus lui Josef Prunner marți 3 iunie în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean, în acest an în care se împlinește un secol de la nașterea artistului, a reliefat profilul omului, interpretului, pedagogului, al muzicianului al cărui nume va rămîne înscris în istoria artei interpretative românești ca cel al ctitorului școlii moderne de contrabas, prin cuvîntul unor cadre didactice ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu", care l-au cunoscut îndeaproape, fiindu-i colaboratori de-a lungul anilor.

Viguroasa schiță biografică realizată de prof. univ. Ion Cheptea a punctat prin cîteva importante repere locul ocupat de Josef Prunner în viața muzicală a țării din 1909, cînd a sosit în România ca prim-contrabasist al Filarmonicii bucureștene, devenind în 1911 și profesor la Conservator (păstrînd aceste atribuții peste o jumătate de veac), remarcîndu-se apoi și în activitatea desfășurată timp de trei decenii ca prim-contrabasist al Operei. Imaginea muzicianului, pedagogului și omului Josef Prunner s-a conturat cu vigoare și din evocările semnate de conf. univ. Cristea Zalu și de prof. univ. Serafim Antropov, în calitatea lor de foști colaboratori ce au stat în preajma acestui interpret-creator care a îmbinat rigoarea școlii germane cu patosul trăirii emoționale, tratînd virtuozitatea sa instrumentală deosebită doar ca un aspect al expresivității de aleasă factură. Bazîndu-se pe o memorie prodigioasă (remarcată și în notațiile unor mari șefi de orchestră, cunoscute personalități ale vieții muzicale internaționale), Josef Prunner a lăsat o mare parte din opera sa didactică nescrisă ; dar repertoriul generațiilor de instrumentiști care i-au urmat a beneficiat de valoroasele sale transcripții din literatura violoncelului și viorii, însumînd lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, ca și de pagini dedicate artistului, de compozitori români, ca de exemplu Stan Golestan sau Filip Lazăr.

Concepția despre interpretare, reliefînd un puternic simț al dramaturgiei muzicale — evidențiat prin construcție, prin frazare, prin valorificarea posibilităților specifice instrumentului, prin datele colaborării cu pianistul acompaniator (colaborare întotdeauna șlefuită în detaliu) — a intrat în tradiția școlii românești de contrabas, continuată cu succes și de tinerii săi reprezentanți, printre care se numără și cei patru absolvenți ai Conservatorului bucureștean (cumulînd împreună unsprezece premii internaționale !), reuniți într-un interesant recital inclus în cadrul acestei manifestări omagiale : Dorin Marc, Botond Kostyak, Lucian Ciorîță și Ovidiu Bădilă, acompaniați de Vasile Szekely, Viorica Rădoi și Steluța Radu.

Anca Ioana ANDRIESCU

Ansamblul „Synthesis"

De cîte ori, în viața de concert, își face apariția o nouă formație — și acest lucru se observă des în ultima vreme (realitate benefică, fără îndoială) — atenția noastră se îndreaptă spre interpreți și spre profilul repertorial, pe care de obicei formația îl are, el fiind deseori sugerat chiar de propriul nume al respectivei grupări. De data aceasta, Filarmonica a oferit Sala Studio ansamblului „Synthesis", organizat și condus de Viorel Crețu. Această inițiativă are ca scop promovarea creației contemporane, a celei românești în special. Ambiționata „sinteză" în peisajul multi-direcțional al artei ultimelor decenii este poate mai greu decelabilă în componența programului din 3 iunie. Cîteva elemente se detașează însă din complexitatea problematicii. Cum ar fi timpul, spre exemplu, văzut ca determinantă psihologică pentru ritmul de aducere în scenă a unor realități muzicale recognoscibile (decupate din muzica lui Bach, Mozart, Beethoven, Sarasate), creîndu-se prin originalitatea, prin eficiența scriiturii un tot unitar estetic, interesant și atractiv — am numit aici *Sita lui Eratostene* de Anatol Vieru.

Reiterarea unei aceleiași entități, preluate de data aceasta dintr-o mazurcă de Chopin, aplicarea unui procedeu componistic interesant ca atare stă la baza *Studiului de reduplicare* (I) oferit de Viorel Crețu.

O altă componentă bine individualizată în cadrul problematicii amintite este timbrul — exploatat sub aspectul varietății (ca în lucrarea lui Paul Rogojină, intitulată *Poarta luminii)* sau dimpotrivă mizîndu-se pe virtualitățile expresive ale unui singur efect — cel de pizzicato — în *Canto sulla lontananza* de Aldo Brizzi.

De asemenea, prin *Cvartetul de coarde*, ascultat în primă audiție, Fred Popovici ne reintroduce în lumea vibrațiilor, explorată în clasa de compoziție sugestiv denumită *Anatomia sunetului.* Buna cunoaștere a posibilităților oferite de spectrul sunetelor naturale oferă

autorului nebănuite posibilități. Concepută simetric, forma se arcuiește după traiectoria procesului de devenire, de întrupare a sunetului din microevenimente a căror dispunere este riguros temporizată și apoi de stingere a sa. Rezultanta sonoră, purtătoare de virtuți semantice evidente, vorbește totodată despre rafinamentul mînuirii mijloacelor.

Poarta luminii, sonată pentru clarinet solo — o altă primă audiție a serii — confirmă o dată în plus impresia că expresivitatea este idealul estetic în numele căruia componistica lui Paul Rogojină se manifestă în creații de multe ori diferite ca univers stilistic. Lucrarea de față vădește tehnica înlănțuirilor de efecte timbrale, hrănită de atractiva paletă policromă pusă la îndemînă de acest instrument. Piesa nu este însă lipsită de unele lungimi.

Celelalte piese din program — *6 melodii pentru vioară și claviatură* de John Cage (o nu prea convingătoare demonstrație a unui exercițiu de tehnică variațională) și *Sonata torso pentru vioară și pian* — ca simbol al imuabilei legături cu tradiția enesciană, fără de care orice referire la școala de compoziție românească contemporană ar fi de neconceput.

Și acum, cîteva cuvinte despre interpretare. Aurelian Octav Popa a *creat* cu inconfundabilu-i talent *Poarta luminii*, piesă gîndită parcă anume pentru el. Cuplul Ioan Marius Lăcraru — Raluca Gander, cunoscut publicului mai ales pentru propensiunea manifestată spre arta contemporană, a impus și de această dată datorită seriozității profesionale. Subtilitatea cu care au fost urmărite sensurile scriiturii lui Cage a predominat și în sonata enesciană. Versiunea celor doi interpreți, deosebită de cele auzite în ultima vreme — ce evidențiau robustețea imaginilor —, a înclinat spre sublimul limbajului enescian ; vioara exprimîndu-se în subțiratice frînturi de „rostire românească" a antrenat la rîndul său o concepție de acompaniament pianistic pliată pe această viziune. Raluca Gander i-a relevat așadar, farmecul romantic, cu irizări impresioniste în nuanțe meșteșugit modelate.

Violistul Ștefan Gheorghiu a dovedit o structurală sensibilitate în capacitatea de a urmări firul melismatic al unei melodii zămislită exclusiv de elemente abia perceptibile, frînturi expuse în nuanțe scăzute ce țin mai mult de sfera sugestiei — salvînd-o de la monotonie (Aldo Brizzi).

La polul opus *Sita lui Eratostene* solicită nerv și imaginație. Grupul alcătuit din Cristian Vlad (clarinet), George Dima (vioară), Ștefan Gheorghiu (violă), Victor Popescu (violoncel) și Raluca Gander (pian), au făcut față la întregul arsenal de mijloace de expresie pe care spirituala piesă le necesită.

Violonistul George Dima — muzician cu experiență de ansamblu — a avut, desigur, în persoana lui Viorel Crețu cel mai „autorizat" partener pentru redarea *Studiului de reduplicare pentru vioară și pian*.

Tehnica de emisie a sonorităților fin dozate, de a construi cu ele un întreg sonor omogen nu tocmai ușor (scriitura apelînd cu preponderență la zona infrastructurală a sunetului) a impresionat la cei patru interpreți ai *Cvartetului* semnat de Fred Popovici : George Dima, Ioan Marius Lăcraru, Ștefan Gheorghiu, Constantin Gheorghiu Holban.

*

Două săptămîni mai tîrziu, ansamblul „Synthesis" a susținut în sala T8 a Radioteleviziunii un program de asemenea fidel muzicii contemporane, neignorînd „tradiția" (reprezentată acum de *Sonata pentru vioară și pian op. 46* de Mihail Jora, remarcabil redată de Ioan Marius Lăcraru și Raluca Gander).

Acelorași *Studiu de reduplicare* (!) de Viorel Crețu și *Cvartet de coarde* de Fred Popovici li s-au alăturat : o primă audiție — *Trioul de coarde*, subintitulat *Poarta florilor*, de Paul Rogojină, piesă înscrisă în ciclul *Poarta luminilor* și prinzînd viață sub generoase arcușe (George Dima, Ștefan Gheorghiu, Constantin-Holban) ; *Trei stări despre liniște* de Liviu Dandara (din nou timpul psihologic, privit acum ca trăire interioară în dimensiunea lui ireversibilă) ; trebuie menționat meritul violonistului Ioan Marius Lăcraru și al pianistului Cristian Vais care au făcut ca muzica să fie astfel percepută.

Prin *Decor I* — piesă ascultată în viziunea autoarei — Maia Ciobanu se regăsește în intimitatea unui „decor interior" — după propria-i mărturisire, imaginat sonor sub forma unei materii în continuă prefacere (forma, clasică, este A—B—A) cu excepția ultimei secvențe unde se instaurează liniștea contemplativă (sugerată prin tente extraeuropene). Totul trădează sensibilitatea profund feminină ce nu este străină nici unei lucrări a acestei tinere compozitoare.

Michaela ROȘU

Noua generație de creatori

De fapt cea mai tînără generație, este vorba de studenții din anul I compoziție ai Conservatorului Ciprian Porumbescu din București (clasele conf. univ. Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu și Myriam Marbe). Trei personalități conturate parțial miercuri 23 aprilie dar care, au demonstrat-o, își pot împlini treptat fizionomia componistică.

Dan Dediu lasă deja să se întrezărească prezența creatoare vie, scormonitoare. Tînărul pianist (absolut remarcabil instrumentist !) caută, investighează, „înghite" tot (și, ceea ce este surprinzător, „digeră" tot !) : muzică minimalistă, repetitivă, neomodală, teatru instrumental, fluier românesc, iată un tot aparent amalgamat dar care se dovedește a fi coerent, logic și muzical în susținere. Evident, cu timpul, creatorul își va decanta mijloacele dar actuala etapă de căutare se dovedește a fi necesară și fructuoasă.

Marian Giuran, mai timid, apelează în special la o tradiție pe care încearcă să și-o apropie. Este un mod de a parcurge (solid) muzica. Puțin „curaj" s-a putut observa în *Sinteze* pentru flaut solo, și nu este rău deloc.

Luminița Spînu încearcă să se apropie de muzică tot prin modele (este drept, ale secolului XX). Inteligență, muzicalitate au fost cu prisosință demonstrate. Mai trebuie și niște idei personale, mai multă decizie în momentele de fantezie și portretul tinerei creatoare poate căpăta tușe consistente.

Un nou concert este de așteptat cu deosebit interes, ținînd cont de „mănușile" aruncate publicului de trioul de tineri creatori ai anului I. De menționat contribuțiile interpretative de marcă ale clarinetistului Dan Avramovici, violonceliștilor Ovidiu Marinescu, Radu Nagy și Emanuel Pecingină, flautistei Otilia Panaitescu, violonistului Bogdan Bobocea și pianiștilor Mirela Stoenescu, Lucian Leșeanu și Luminița Spînu. Prezentarea programului a fost realizată în bune condiții de studenta Mihaela Nubert (anul I muzicologie).

Dan BUCIU

BRAȘOV

Zilele muzicii de cameră ediția a XVII-a (30 iunie — 6 iulie)

Programul recentei ediții a inclus pagini de referință ale genului, aparținînd atît unor apreciați compozitori ce își leagă numele de aceste meleaguri, cît și patrimoniului național și internațional. Formații de prestigiu, reprezentînd școala interpretativă românească, ansambluri de valoare de peste hotare, au dat viață acestor creații, adăugînd o nouă pagină în bogata și tradiționala activitate muzicală a Brașovului.

Chiar numărul edițiilor — XVII— constituie dovada cea mai grăitoare a dorinței de continuitate, sub egida grandiosului Festival Național „Cîntarea României".

Concertul de debut a pus amprenta de calitate a manifestării, evidențiind cele două trăsături ce o vor caracteriza : interpretare de ținută a formațiilor-oaspete și prezentarea unor lucrări mai rar întîlnite în repertoriile de concert, tălmăcite de membri sau formații ale Filarmonicii de stat din localitate. Că Brașovul a găzduit, de-a lungul celor șaptespreze ediții formații de nivel excepțional a intrat deja în tradiție, dar parcă niciodată ca acum (îmi permit afirmația ca o veche participantă la manifestare) diversitatea și calitatea prestației membrilor orchestrei nu s-a remarcat atît de eclatant : orchestră de cameră, ansamblu de suflători, duo, trio, ansamblu de muzică veche etc. În acest sens, trebuie subliniat meritul directorului acestei instituții Ilarion Ionescu-Galați, care încurajează și oferă cadrul propice de desfășurare membrilor orchestrei sale.

Astfel, concertul inaugural a oferit publicului brașovean posibilitatea reîntîlnirii cu cvartetul ieșean „Voces", binecunoscut atît în țară cît și peste hotare pentru interpretarea sa de excepție, într-un program cuprinzînd *Cvartetul de coarde* de Radu Paladi, o lucrare de tinerețe, concepută în același an (1957) cu remarcabila lucrare corală *Dar de nuntă*, cu care cvartetul se înrudește tematic, în special în prima parte Allegro și în a treia, Vivace. Parfumul neoclasic al părții a doua — Andante, tratată contrapunctic, nu acoperă fondul tematic de factură populară, amintind îngînările unui cîntec de leagăn.

Următoarea creație prezentată, o surpriză, dar înscriindu-se în tendința manifestării, amintită mai sus, de a readuce în fața auditoriului lucrări mai rar cîntate, a fost *Cvartetul de coarde în mi minor* de Giuseppe Verdi, opus în care autorul *Traviatei* demonstrează că măiestria scriiturii camerale, ce se remarcă în cvartetele vocale din celebrele sale opere, s-a finisat în elevatul laborator de creație care este ansamblul cameral.

Capriccio grazioso (in memoriam Scarlatti) pentru harpă solo, cvartet de percuție și orchestră de coarde de Ede Terényi a dat posibilitate Orchestrei de cameră brașovene sub bagheta lui Ilarion Ionescu-Galați, să evidențieze efectele timbrale deosebite, rezultate din amalgamul celor trei partide, avînd aportul deosebit al reputatului Ansamblu de percuție din Cluj-Napoca, condus de Grigore Pop.

Lucrarea se înscrie în contextul unor opusuri omagiale, dar departe de a fi ocazionale, care au constituit obiectul atenției compozitorului în ultimul timp. Păcat că prea lunga instalare a harpei, montarea difuzorului în dreptul registrului său acut precum și starea sănătății solistei (Judith Wunderlich-Pop) au prejudiciat această interesantă lucrare.

La fel de rar audiată ca și *Cvartetul* de Verdi, *Mica simfonie pentru zece instrumente de suflat* de Gh. Gounod, interpretată de un grup de instrumentiști ai Filarmonicii „Gh. Dima" din localitate, este destul de ...mare (Adagio — Allegretto, Andante cantabile, Scherzo, Finale) dar calitatea interpreților — o mențiune specială pentru oboista Elena Bîndilă — a conferit unitatea de expresie necesară.

Marți, 1 iulie (am menționat ziua din cauza surprizelor) publicul a urmărit, în locul ansamblului *Musica antiqua* din Cluj-Napoca, Ansamblul de suflători „Armonia" din București. Ne-am bucurat cînd am văzut pe podiumul de concert instrumentiști de frunte ai Filarmonicii bucureștene, în primul rînd excepționalul trompetist și conducător al formației Ilie Văduva dar, în timpul audiției (în program Bach — Două corale, A. Holborne — *Suită*, Purcell-Benoy — *3 Piese*, L. Maurer — *3 Piese*, E. Grieg — *Suită* /ar. Alan Cyril/) am fost dezamăgită de caracterul oarecum improvizat al prezentării precum și de ținuta scenică a interpreților (discuții cu publicul din primele rinduri !!! între părțile unei lucrări).

Îndelung așteptat, Cvartetul „Brodsky" din Anglia n-a putut să dea măsura măiestriei sale, cunoscută nouă din aparițiile anterioare și nici să respecte programul anunțat fiindcă... au pierdut avionul de la Iași. Astfel, din cauza unei defecțiuni de organizare și coordonare a turneului, melomanii brașoveni au fost frustrați de audierea *Cvartetului în do diez minor op. 131* de Beethoven, în locul său oferindu-se *Cvartetul în si bemol major op. 18 nr. 6* de același compozitor, opus atît de îndrăgit de George Enescu.

În compensare, *Cvartetul pentru coarde în mi minor op. 83* de Edward Elgar a pus în evidență omogenitatea ansamblului, atît timbrală cît și stilistică.

La fel de „timizi" în a anunța modificările de program, protagoniștii celei de a treia seri („Cvartetul de contrabași" format din Dorin Marc, Ovidiu Bădilă, Lucian Ciorîță, Botond Kostyak) au introdus în ultimul moment *Cvartetul* de Telemann, *după Concertul pentru patru viori ;* alături de el, *Cvartetul* (de fapt *Suita pentru contrabași*, op. 22) de Leib Nachmann, scris într-un limbaj modern impregnat cu ecouri romantice și *Cvartetul*-parodie după melodii celebre, spre exemplu valsuri de Johann Strauss, realizat cu mult umor de compozitorul american contemporan D. Runswick au evidențiat largile disponibilități interpretative, oferind greoiului contrabas o multitudine de ipostaze sonore, proprii celorlalte instrumente de coarde.

Nu ne-a mirat calitatea de excepție a prestației, cunoscînd nivelul unora dintre interpreți, laureați recent (1985) la prestigioase competiții internaționale : Dorin Marc, premiul II la Concursul de interpretare de la München, Ovidiu Bădilă — premiul I la competiția de la Markneukirchen (R.D.G.).

„Duo de viori", Rodica Iancu și Radu Ungureanu au realizat, în *Sonata pentru două viori, op. 56* de Serghei Prokofiev, o versiune magistrală, demnă de a fi gravată pe disc. În special partea I, Andante cantabile și partea a IV-a, Allegro con brio au demonstrat omogenitatea duetului.

Cvartetul „Dicov", o formație de prestigiu din Bulgaria, care a mai prezentat concerte la noi în țară, a oferit două opusuri de referință din literatura genului : *Cvartetul KV 575 în re major* de Mozart și *Cvartetul* (opus postum) *Fata și moartea* de Schubert. Seninătatea mozartiană, dramatismul schubertian și-au găsit în interpreții bulgari tălmăcitori de elită, punctul culminant constituindu-l partea a IV-a, Finale — Presto din cvartetul postum.

A patra zi, o zi-eveniment, bogată în satisfacții estetice acumulate în două recitaluri reprezentative.

Primul concert ne-a prilejuit audierea *Columnei modale* de Theodor Grigoriu, o lucrare pentru pian,

un opus de sinteză a cercetărilor creatorului în domeniul modal. Era firesc, dată fiind complexitatea partiturii, ca ea să fie descrisă publicului pentru o mai bună înțelegere, ceea ce a și făcut, într-o ținută elevată, compozitorul Fred Popovici. Cele două părți au fost interpretate cu profunzime de Andrei Tănăsescu (Caietul I), protagonistul prezentînd de curînd lucrarea în Olanda cu prilejul *Zilelor muzicii românești* și cu adîncă înțelegere de Remus Manoleanu (Caietul II). Cel ce a scris *Omagiu lui Enescu* nu putea să nu mediteze asupra bogăției de experiențe artistice și filosofice milenare, încrustate în sistemul modal românesc. Rezultatul — o creație de referință în muzica de cameră românească, un tratat asupra infinitelor posibilități de alcătuire sonoră, pornind de la acest mirific univers. Credem că putem considera acest opus ca un minunat *Omagiu lui Brâncuși.*

Al doilea concert a conținut de fapt trei mini-recitaluri. De altfel, le-am fi dorit amplificate și de sine stătătoare avînd în vedere că au adus în fața publicului cîțiva tineri interpreți brașoveni de reală perspectivă. Este vorba de flautistul Viorel Bădiceanu care, în *Sonata pentru flaut și pian* de Fr. Poulenc, ne-a încîntat cu frumusețea sonorității, cu știința frazării, cu deosebita înțelegere a partiturii. Acompaniamentul, corect, a fost susținut de Horia Cristian.

Schimbarea neașteptată de program (renunțarea la un recital la două piane) a dezavantajat calitatea prestației pianistei Dana Nigrim în *Sonata nr.* 2 de Prokofiev.

Revelația serii au constituit-o pianista Camelia Cojocaru-Sima și violonistul Marius Sima ; într-un program amplu, au demonstrat calitatea de excepție a jocului lor instrumental, capacitatea de pătrundere în cele mai subtile meandre ale dlscursului sonor, indiferent de universul stilistic (W. Berger, G. Fauré, M. Ravel).

O masă rotundă cu tema „Vocația universală a creației și interpretării muzicale românești contemporane" a preludiat concertul programat în cea de a cincea zi a manifestării.

Discuțiile, conduse de muzicologul Gemma Zinveliu, au relevat „vocația" muzicală a Brașovului, de-a lungul timpului pînă în contemporaneitate, culminînd anual cu aceste întîlniri muzicale de o elevată ținută interpretativă, propunîndu-se, în vederea apropiatei aniversări a două decenii de la instituirea lor, realizarea unei monografii, cu accent asupra primelor audiții (compozitorul Theodor Grigoriu). Muzicologul Francisc Lászlό a evidențiat calitatea interpretării, de nivel internațional, precum și multitudinea de creații muzicale românești programate cu acest prilej. Compozitorul Fred Popovici s-a referit, în încheiere, la ultimele descoperiri în domeniul acusticii și semanticii muzicale, realizate, în special, la I.R.C.A.M. în Franța.

Un recital de lieduri ale compozitorilor brașoveni din diverse generații, de la Gh. Dima la Tudor Ciortea a fost susținut cu binecunoscuta-i măiestrie de Martha Kessler, acompaniată de Iosif Ion Prunner, urmată de tenorul Zsolt Szilagyi, care, alături de Gerda Türk a pus în valoare pagini mai puțin cunoscute de Paul Richter și Norbert Petri. Calitatea vocii și cunoașterea „tainelor" interpretării liedului ne-au făcut să regretăm aparițiile prea rare pe podiumul de concert ale acestui entuziast muzician, dirijor al corului de cameră „Vox humana" din Sfîntu-Gheorghe.

Solistă apreciată a Teatrului de operetă din București, soprana Liliana Pagu n-a reușit să confere programului prezentat calitatea stilistică necesară.

Recitalul de trio oferit de membri ai Filarmonicii „Gh. Dima" din Brașov, pe care îi mai audiasem în concertele anterioare, a conținut prima (și unica !) audiție absolută din întreaga reuniune camerală — *Trio de corzi* de Ulpiu Vlad.

Lucrare densă, unitară, structurată în trei părți, opusul aduce o expresivitate neoromantică, apelînd la nuclee melodice de factură modală. Viguroasă, acordică în prima parte, diafană și aerată, construită prin jocul „pointillist" al pizzicatelor în cea de a doua, celestă în final, prin utilizarea măiestrită a flageoletelor, creația a fost pusă în valoare de Marius Sima (vioară), Cristina Dumitriu (violă) și Ștefan Neagoe (violoncel).

A doua „echipă" (Rodica Iancu — vioară, Ștefan Neagoe-violoncel și Liliana Iacobescu — pian) a pus în lumină, într-o interpretare omogenă și cu deplină înțelegere stilistică, *Trio op. 99 în si bemol major* pentru pian, vioară și violoncel de Schubert, lăsînd să se întrevadă cunoașterea unui bogat repertoriu cameral.

Formația brașoveană de instrumente vechi „Cantus serenus" și-a ales pentru această ediție un bogat repertoriu din nu mai puțin bogatul patrimoniu preclasic; de asemenea, s-a bucurat de aportul unor apreciate intreprete-oaspete : Ilse L. Herbert-viola da gamba și soprana Bianca Manoleanu, deci două premise pentru înalta ținută a concertului. Alături de *Colinde din Transilvania, Lachrimae* de John Dowland, *Sonate* pentru vioară, viola da gamba și bas continuu de Fr. Francoeur și *Concert a deux violes esgales* de Sieur de Sainte-Colombe — lucrări pentru ansamblu instrumental, *Madrigalele* pentru voce, viole da gamba și clavecin precum și *Arii franceze și germane* de Fr. Händel au pus în valoare calitățile vocale ale tinerei soprane — Bianca Manoleanu. Audiind-o în luna mai într-un recital de muzică românească contemporană iar acum într-un program preclasic am putut constata largul ambitus repertorial, deosebita cultură muzicală, ce îi permite să abordeze cu dezinvoltură programe atît de diferențiate stilistic.

Partea a doua a concertului a fost susținută de muzicieni cu mare experiență în domeniul cameral. Este vorba de Anda Petrovici-vioară, Vasile Ioan — violă, Iosif Calef-violoncel, Nicolae Licareț — pian, care au prezentat două *Cvartete cu pian* de Mozart (în sol minor, KV 478 și în mi bemol major KV 493), într-o viziune interpretativă deosebită de linia „clasică", mai viguroasă dar nu mai puțin atrăgătoare.

Penultimul concert al Zilelor muzicii de cameră a fost dedicat „minunaților" tineri brașoveni (după cum se exprima muzicologul Iosif Sava, entuziastul lor prezentator), laureați ai Festivalului național „Cîntarea României" și ai unor concursuri internaționale.

Am admirat stăpînirea de sine, echilibrul, profunzimea tălmăcirii pianistului Gabriel Alexandru Teclu, atribute rare pentru vîrsta fragedă a interpretului, într-un program complex (Liszt, Bartók, Bach, Haciaturian), dezinvoltura, virtuozitatea și claritatea discursului sonor al lui Antonio Duică, ce înfruntă claviatura cu un aer competițional (Beethoven, Bartók), temperamentul pianistei Cristina Buga, care a realizat o strălucitoare versiune a *Toccatei* de S. Toduță (poate o ușoară modificare a poziției față de pian i-ar da mai multă libertate de desfășurare în lucrările de virtuozitate), cunoașterea stilistică și fluența discursului sonor remarcate la Florin Ionescu-Galați *(Rondo capriccioso* de Saint-Saëns), frumusețea sunetului și capacitatea de concentrare a flautistului Alexandru Panican într-o lucrare de referință *(Suita nr. 2 în si minor* de J. S. Bach). Un acompaniament de calitate a fsot asigurat de Liliana Iacobescu și Horia Cristian.

Nu trebuie să uităm aportul deosebit, care a generat acest concert, al entuziastelor profesoare de pian Stella Drăgulin și Diana Apan, care, cu migală de artizan, descoperă și cizelează asemenea valori în formare ale artei interpretative românești.

Am fi dorit ca „Finis coronat opus" dar ultimul concert nu s-a ridicat mai sus de nivelul unei manifestări de rutină.

Recitalul la două piane susținut de Pal Buzas și Monica Giurgiuman ar fi stîrnit un plus de interes dacă programul ar fi fost mai variat (și nu numai lucrări de Liszt — *Sposalizio, Preludiile, Concert patetic),* literatura pentru această formulă instrumentală fiind, relativ, destul de bogată.

O interpretare de calitate, dar nu de excepție, cum ne obișnuise Or-

chestra de cameră „București" a Filarmonicii „George Enescu", sub bagheta lui Nicolae Iliescu. În program : *Alternanțe I—II* de Iancu Dumitrescu, *Divertismentul în re major, KV 205* de W. A. Mozart și *Serenada* de A. Dvořák.

Din parcurgerea acestor rînduri reiese și aprecierea finală : o manifestare de elevată ținută, varietate a programelor, oaspeți de prestigiu, o prezență multilaterală a membrilor Filarmonicii „Gh. Dima" din Brașov, totul sub bagheta entuziastului dirijor și director al acestei instituții, Ilarion Ionescu-Galați.

Ianca STAICOVICI

CRAIOVA

Concursul „Maria Tănase"

În perioada 26—31 mai a.c. s-a desfășurat în municipiul Craiova cea dea IX-a ediție a concursului interpreților cîntecului popular românesc, „Maria Tănase". Ca și la edițiile anterioare, această tradițională sărbătoare a viersului și portului nostru național a fost excelent organizată de Consiliul Popular al Județului Dolj, în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Uniunea compozitorilor din R. S. România, prin Comitetul de Cultură și Educație Socialistă și Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă ale Județului Dolj.

În afară de Concursul interpreților cîntecului popular au fost programate și în cadrul acestei ediții o serie de alte acțiuni cu caracter cultural-educativ, ca de exemplu : *Tîrgul meșterilor populari*, pe platoul Teatrului Național, o Sesiune de comunicări avînd ca temă *Cîntecul popular românesc — tradiție și inovație* și o expoziție documentară „Maria Tănase", la Complexul muzeal Dolj, *Parada portului și jocului popular românesc* în marea piață din fața sediului Consiliului popular județean, numeroase întîlniri ale specialiștilor și soliștilor profesioniști de muzică populară cu publicul craiovean, vizite însoțite de dialoguri și de microrecitaluri în școli, unități economice și întreprinderi industriale din municipiul Craiova, concerte integrale de muzică populară, în numeroase localități doljene, cu aportul unui mare număr de cîntăreți populari consacrați, sosiți din diferite regiuni ale țării, precum și al unor concurenți etc., acțiuni la care au participat mii de spectatori și auditori.

Cu cîteva ore înainte de semnalul inaugural al concursului, la sediul Consiliului popular județean, tovarășa Victoria Bistriceanu, secretar al Comitetului Județean al P.C.R., vicepreședinte al Consiliului popular județean, s-a întîlnit cu membrii juriului, cu cercetătorii științifici care au susținut referate de specialitate la Sesiunea de comunicări, cu concurenții și cu soliștii de muzică populară invitați — cărora, în numele organelor locale de partid și de stat le-a adresat un călduros „bun venit" în Cetatea Băniei și le-a urat deplin succes în nobila lor misiune de promovare a valorilor autentice ale tezaurului nostru folcloric-muzical.

Concursul propriu-zis s-a derulat în patru seri de concert, în impozanta sală a Naționalului craiovean, unde, în fața unui public numeros, 70 de cîntăreți populari și instrumentiști, veniți din mai toate județele țării, au avut de interpretat, potrivit regulamentului, fiecare cîte două piese folclorice autentice, diferite ca gen și pe cît posibil inedite.

În marea lor majoritate, interpreții concurenți au preferat ca primă probă o baladă, o doină sau un cîntec vechi, culese de ei sau auzite de la bătrînii locurilor natale — pe care au prezentat-o fără acompaniament sau doar cu o țiitură de cobză, țambal sau fluier (și, mărturisesc că acestea mi-au plăcut cel mai mult); a doua piesă, acompaniată de una din cele două orchestre populare aflate pe scenă — formația „Nicolae Bălcescu" a Consiliului județean al Sindicatelor Dolj, condusă de Paraschiv Oprea, dirijor la „Rapsodia Română" din București și cea a Ansamblului artistic „Maramureșul" — sub conducerea dirijorului său Alexandru Viman — a fost cel mai adesea un cîntec alert sau de joc cu strigături, dar și aici urmărindu-se o doză cît mai mare de originalitate. Se cuvine să relev în acest cadru prezența celor mai multe cîntece inspirate din actualitatea socialistă a patriei noastre, cu multă sinceritate și simț poetic.

Într-un fel, s-ar putea spune că fiecare nouă ediție a concursului „Maria Tănase" face din municipiul Craiova, pentru 5—6 zile, o veritabilă „capitală" a cîntecului popular românesc. Iată de pildă acum : am avut fericitul prilej să văd și să aud, laolaltă cu un public ce umplea sala pînă la refuz — o parte din spectatori rămînînd în picioare sau așezați pe treptele scărilor, seară de seară de la orele 19 pînă spre miezul nopții — o țară întreagă de la Maramureș și Criș la țărmurile Dunării și Mării Negre, de la Cetatea de Scaun Suceava, a Marelui Ștefan Voevod pînă la cetatea cea nouă a luminii de la Drobeta Severinului, din plaiurile Banatului, Zarandului, Făgărașului, Brașovului etc., cum năvădește și țese, dintr-o infinitate de fire melodice dar într-o sublimă unitate de simțire și vibrație artistică, alesătura fără seamăn și preț a sufletului românesc transpusă în cîntec, cu toate culorile florilor din poiene, toate sonoritățile apelor carpatine și toate aromele tari ale pădurilor și codrilor doinitori ce ne veghează destinul de peste două mii de ani.

Este, într-adevăr, minunat și emoționant pînă la lacrimi, să constați azi, în era atomului și a zborurilor cosmice, că tineretul nostru nutrește o asemenea trainică și profundă dragoste pentru cîntecul popular autentic, pentru vechile balade, cîntecele lirice haiducești și doinele din care s-au zămislit, prin vremuri, luceafărul eminescian, „Pasărea măiastră" și coloana infinită a dăltuitorului în eternitate Brâncuși, revelațiile peste timp pline de cel mai autentic fior românesc, ale opusurilor enesciene, heterofoniile cromatice ale „florilor" lui Luchian.

Mai ales pentru aceasta, pentru păstrarea flăcării veșnic nestinse a graiului muzical românesc, a patrimoniului nostru artistic în general, organizarea consecventă cu neștirbită vigoare și exigență a concursului craiovean „Maria Tănase" merită din plin cea mai înaltă considerație.

Caracterul larg reprezentativ al acestui concurs reiese și din lista laureaților din acest an :

Soliști vocali : **Premiul I :** Ioan Bocșa (Alba), Luciana Văduva (Olt). **Premiul II :** Ileana Andreescu (Dolj), Corina Dragomir (Dîmbovița). **Premiul III :** Marian Popescu (Dolj), Maria Loga (Gorj). **Premii speciale :** Florica Jinga (Prahova), Anghelina Tămaș (Maramureș), Letiția Blaga (Mureș), Aurica Alecu (Botoșani), Adriana Bălșan (Teleorman), Mariana Sandu (Brașov), Maxud Chiamiran (Constanța), Nicoleta Goarnă (Bistrița-Năsăud), Marian Lupu (Vîlcea), Constantin Enceanu (Dolj).

Mențiuni speciale ale juriului au fost acordate unui număr de 16 interpreți din județele : Cluj, Suceava, Dîmbovița, Teleorman, Gorj, Olt, Dolj, Hunedoara, Sibiu, Alba, Caraș-Severin, Satu-Mare și Vaslui.

Dintre soliștii instrumentiști — mai puțini la număr, au fost laureați :

Premiul I : Eugen Greceanu — caval, fluier (Olt).

Premiul II : Constantin Istici — nai (Gorj). Gheorghe Iva — fluier (Mehedinți).

Premiul III : Valer Călin — caval (Argeș), Radu Barbura — taragot (Bihor).

S-au acordat două mențiuni :

— Ion Cipoi — caval (Călărași)

— Octavian Popa — caval (Sibiu)

Teodor BRATU

CONSTANȚA

„Balada lui Rică"

În premieră pe scena Teatrului Liric din Constanța, baletul *Balada lui Rică* pe muzică de Laurențiu Profeta, scenariul și coregrafia Anca Tudor (după un subiect desprins din poeziile lui Miron Radu Paraschivescu, la rîndul lui influențat de moartea tragică a marelui poet spaniol, Federico Garcia Lorca, asasinat de fasciștii spanioli, de la moartea sa împlinindu-se, anul acesta, patru decenii), reprezintă un moment artistic reușit, unde reușita se datorează în mare măsură unei fantezii debordante, de care coregrafa a avut ocazia că ne mai convingă și cu alte prilejuri.

Să începem însă cu începutul. Partea I este gîndită sub formă de spectacol-coupé : după un „pas de deux" pe muzică de Ceaikovski, care nu spune mare lucru, urmează două momente pe muzică de Ravel *(Valea clopotelor* și *O barcă pe ocean)* unde coregrafia este deja relevantă. Apare limpede faptul că, pentru Anca Tudor, coregrafia se sprijină în principal pe dimensiunea temporală a acestui gen de fapte artistice — observație valabilă și pentru rîndurile următoare — în speță, pe ceea ce am putea numi, forțînd puțin sensul cuvintelor, „narativitate". Coregrafa „povestește", amorsează conflicte și le rezolvă, descrie și comunică personaje etc. Este acesta un mod de a gîndi interesant — evident, el nu este și unicul mod de a crea pentru balet — iar valabilitatea lui se cere discutată pornind de la ceea ce se întîmplă în scenă și nu de la principii (care uneori riscă să se transforme în dogme).

Mai limpede ies la vedere aceste idei în partea a II-a a spectacolului, cea mai reușită și omogenă calitativ, unde unele momente merită aplauze entuziaste. Subiectul este rezolvat într-un mod, cum spuneam, tradițional, meritele principale revenindu-i aici „caligrafiei" coregrafice. Așadar, Anca Tudor creionează personaje, drămuiește conflicte și face toate acestea cu ajutorul unui limbaj „tăcut" ; detaliul, imaginația pașilor de balet (uneori totuși prea tributari tehnicii clasice) vin să suplinească absența cuvintelor iar faptul că acțiunea este verosimilă, că publicul participă la conflict demonstrează că putem vorbi aici, cu destulă îndreptățire, de eficiență în acest tip de „suplinire" dramaturgică.

Muzica lui Laurențiu Profeta are mai degrabă un rol secundar. Bineînțeles, melodicitatea paginilor acestui compozitor este binecunoscută și ea există din plin și aici. Fiind însă vorba de o înșiruire de fragmente muzicale subsumabile genului numit (nepeiorativ) „muzică ușoară", unde construcția sau momentele de tranziție lipsesc prin definiție, ne mărginim la a comenta această reușită partitură în termenii pe care ni-i propune de la început : culoare instrumentală, ritm și dinamism, melodicitate, tensiune etc. Cum spuneam, acestea sînt calități indiscutabile ale unei partituri muzicale de calitate, care „sprijină" adecvat o coregrafie la fel de reușită.

Trecînd peste scenografie (care nu prea există) și costume (care sînt vizibil preluate din alte spectacole), ajungem la interpretare, unde distingem cîteva nume importante : Rodica Raicu-Uretu, balerină de expresie, de virtuozitate și simț scenic, Isabella Aguletti, solistă deja binecunoscută, cu linie frumoasă, elegantă, Marika Molnar, avînd cam aceleași calități însă într-un stadiu de finisare mai incipient, Fănică Lupu, balerin de virtuozitate, cu evoluții destul de expresive. Nivelul de ansamblu e însă relativ scăzut ; în acest context, nu putem decît să aplaudăm asemenea creații coregrafice, care efectiv oferă ceva veritabil „de dansat" unui colectiv care cam tinde, din motive obiective, să-și iasă din formă.

Viorel CREȚU

„Melodii": o competiție muzicală la ora noutății

Considerente „meteorologice" i-au determinat pe organizatori, în ultima clipă, să amîne cu o săptămînă începerea tradiționalei manifestări muzicale „Melodii"... „Semn rău-spun unii-mai ales că în felul acesta concursul va începe într-o zi de 13 !". Chiar și mijloacele de informare, luate cam „din scurt", anunță cu întîrziere modificarea de date. În ciuda condițiilor atmosferice grele, „statul major" al competiției este prezent cu 4 zile înainte la Palatul Sporturilor și Culturii, gazdă ospitalieră și de această dată. Se lucrează intens, se modifică decorul (realizat de Cornel Ionescu și Dana Moraru), se întind cabluri, se pun la punct amănuntele coregrafice... De fapt, este vorba doar de partea vizibilă a aisbergului, ca să spunem așa, versiunea finală a unei munci intense de selecție, audiție, confruntare, care a făcut ca dintre sutele de melodii lansate în 1985 să fie reținute doar 42 (prezentate în primele două seri de concurs), iar dintre cele peste o sută de lucrări de muzică de dans în primă audiție înscrise să fie cîntate în finală doar 24. În final, la prima categorie vor fi premiate 18 melodii, aproape jumătate deci (dar fiind vorba de o elită, de „crema" creației unui an întreg, nu ni se pare prea mult), iar la cea de-a doua-zece-deci un procent asemănător. Important este că dintre compozitorii laureați, circa jumătate sînt tineri, incluzînd aici și generația lui Dan Dimitriu și Ionel Tudor. Cînd, însă, vor accede ei și la Marele Premiu ? Într-un fel, este drept, Premiul I obținut de Dan Dimitriu la secțiunea de dans, cu 2 piese (și a mai avut una excelentă, în manieră reggae, *Nu mai vreau să știu),* poate fi echivalat unui „Grand Prix", find cea mai importantă distincție de la „Dans"...

Totuși, au fost piese la care publicul n-a reacționat mai deloc, semn că nu-i erau cunoscute, că nu i se imprimaseră în memorie (deși au figurat la secțiunea „șlagăre '85"...). În mod ideal (și credem că se poate realiza acest deziderat, cu mai multă exigență și ținînd seama mai puțin de *numele* compozitorului cît de creație în sine), la această categorie (care de fapt dă și denumirea competiției: „Melodii '85") ar trebui prezentate în finală numai piese-șlagăr, la care spectatorul să adere de la primele măsuri. Consultarea redactorilor Radio, a disc-jockey-ilor din discoteci și cluburi ale tineretului, oameni ce au o imagine clară a preferințelor publicului, precum și a masei de spectatori, prin sondaje (sau tot la nivel de Radioteleviziune sau presă, prin scrisori), a tirajelor discografice, a tuturor factorilor implicați în viața muzicală — de la teatre, agenții de spectacole, ansambluri etc., ar reduce sensibil numărul pieselor nesemnificative. Numărul acestora din urmă n-a fost, din fericire, mare, așa încît sarcina juriului a fost, datorită echilibrului între piesele valoroase, dificilă. Se impune în mod hotărît, însă, o mai mare diversitate în ceea ce privește textierii (cîteva nume se repetă în mod obositor), în această privință compozitorii avînd a renunța la o anumită comoditate. Doar doi poeți, Dan Verona și George Țărnea, au intrat în grațiile compozitorilor, ceea ce este cu siguranță prea puțin. Concluzionînd, apreciem că s-a impus oricui ca o evidență nivelul extrem de ridicat al recoltei muzicale '85, dominate de creațiile laureate semnate Marius Țeicu, Horia Moculescu, Vasile V. Vasilache, Dan Stoian, Marcel Dragomir, Camelia

Dăscălescu, Ionel Tudor, Cornel Fugaru, Zsolt Kerestely, Ion Cristinoiu, Temistocle Popa, Dan Ștefănică, Dumitru Lupu, Șerban Georgescu, Romeo Vanica, creatori înfrățiți într-o edificatoare întrepătrundere a generațiilor. Stimulați de numeroasele concursuri inițiate sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, *compozitorii*, într-un pașnic și antrenant „duel", scriu mai atractiv, orchestrează mai modern, se racordează mai decis cerințelor actualității. Și rezultatele se văd, muzica ușoară românească fiind, în oglinda spectacolelor „Melodii '85", competitivă pe plan internațional.

Angela Similea

În ceea ce privește lucrările de dans în primă audiție, grupate, firesc, într-o secțiune separată, s-a afirmat deschis, chiar în titulatură, că destinația acestor piese este *dansul*, fie că ele au fost însoțite scenic de ilustrații coregrafice, fie că nu. Desigur, nu putem ignora ritmurile clasice (Dan Ștefănică a avut un tango frumos, dar și un vals-boston ; iar Zsolt Kerestely a fost premiat pentru step-ul său încredințat Mihaelei Oancea), însă tinerii veniți în număr atît de mare la „Polivalentă" (aproape 7.000, la Gala laureaților !), așteptau și altceva. Nu ni s-a părut inspirată programarea, în prima treime a concertului, a celor două grupuri vocale („Forte" și „3T") și a unicului duet, în rest asistînd exclusiv la interpretări solistice. Se impune, la această secțiune, apelarea mult mai pronunțată la grupuri vocal-instrumentale (nu ele sînt acelea ce cîntă în mai toate localurile de dans ?), la formații vocale, ce dau culoare, rup monotonia spectacolului, se pretează mai bine ritmurilor dansante. Exemplele pozitive, din păcate în număr doar de trei la actuala ediție, au fost edificatoare. Ilustrația coregrafică, menită a sublinia și în plan vizual funcționalitatea creațiilor selecționate nu ne-a convins decît parțial. Mai precis : ne-a plăcut în cazul Mihaelei Oancea colaborarea sa cu coregrafa Cornelia Patrichi ; ne-au încîntat, prin tinerețea, prospețimea și modernismul lor, toate momentele oferite de Colectivul de dans modern „Izvor" al Ansamblului artistic al U.T.C. (coregrafia : Dan Ionescu); delicată evoluția balerinilor Roxana Ciucă și Ștefan Soare de la Opera Română din București (pentru piesele lirice, de atmosferă, baletul clasic este, totuși, ideal); baletul Estradei Armatei (coregrafia : Sandu Feyer) a evoluat corect, numai atît însă. Faptul că pentru Gala laureaților n-au fost reținute decît două evoluții ale colectivului „Izvor" dovedește că organizatorii au văzut lucrurile exact ca noi.

Gala laureaților a fost dominată de profesionalismul, de popularitatea, de forța talentului interpreților consacrați, a acestor artiști pe care-i iubim și cu care ne mîndrim (toate cele patru melodii distinse cu Marele Premiu au fost cîntate de soliști consacrați). Pe drept cuvînt, la festivitatea de premiere au fost rostite, cu căldură, cuvinte de prețuire față de acești interpreți de elită, ce duc greul de atîția și atîția ani. Timp de o săptămînă, au stat practic la Polivalentă, impresionînd prin grija pentru fiecare detaliu, de la gest la vestimentație : tinerii au ce învăța de la ei. În cazul unora ne vom mai opri atunci cînd vom vorbi de recitaluri, dar oricum ne face plăcere să-i numim aici : Angela Similea, Corina Chiriac, Mirabela Dauer (din păcate, îmbolnăvindu-se, n-a mai apărut în ultima seară a competiției), Dan Spătaru, Cornel Constantiniu. Alături de ei, cu aceeași siguranță interpretativă ca a „vechilor maeștri" : Aura Urziceanu, Stela Enache, Eva Kiss, Dorin Anastasiu, Dida Drăgan, Mihaela Oancea, Mirela Voiculescu-Fugaru, Mihaela Runceanu, grupul „3T", Angela Ciochină...

Dintre tinerii soliști se detașează, alături de această remarcabilă Marina Scupra : Cornelia Vorvoreanu (prea puțin utilizată), Florin Balcan, Vasile Filipescu (în mare progres), Carmen Rădulescu (emisiunile Radioteleviziunii i-au sporit popularitatea peste noapte, cum se spune), Dan Creimerman, Emilia Dițu, Otilia Bărbulescu, Mircea Dumitrescu, Adrian Daminescu, Dana Bartzer, Camelia Florescu, Alexandru Oros (cu ritmul în sînge !). Interesant (și ar fi bine să se tragă concluziile de rigoare pentru selecțiile și... premierile viitoare !) este că dintre tinerii lansați în vara anului trecut pe scena de la Mamaia, au rămas în circuit — ne referim la invitarea în emisiunile RTV, în spectacole, etc. fie cei nelaureați (Florescu — în '85, Bărbulescu — în '84), fie cei cu premii mai mici!! Rămîn cei cu aplomb tineresc, antren, vitalitate, evoluție modernă, cum este Alexandru Oros. Nu e mai puțin adevărat că dacă de mulți dintre laureații concursurilor de la Mamaia nu se mai aude nimic, dacă ei sînt uitați, vina aparține în principal compozitorilor, care „văd" numai soliștii consacrați, neglijîndu-i de cele mai multe ori pe debutanți. Din acest motiv, evoluția acestora, promovarea lor, au loc cam la voia întîmplării...

Mihaela Runceanu

Despre recitaluri, ce-am putea spune ? Telegrafic : 1. *Impecabile,* fără nici o fisură, adevărate succesiuni de șlagăre reluate în cor de întreaga sală, rod al cizelării, al rodajului scenic, al colaborării neîntrerupte (15 ani !) la înalt nivelcele susținute de formația „Savoy" și de Angela Similea (alături de același grup) ; 2. Cinci piese **de** *zile mari,* un duo frenetic, cuceritor:

Marina Florea

Mirela Voiculescu și Cornel Fugaru; 3. *Ambițios,* dar cam stufos și pierzîndu-și ritmul și ideea pe drum, uneori (parada modei, cam nejustificată etc.), fără acel fir muzical călăuzitor de la Mamaia '84 (excelent atunci, am spus-o) — recitalul susținut de Ana-Maria și Horia Moculescu (alături de Mihai Gherman și formația de dans modern a Institutului Agronomic din Cluj-Napoca). Moculescu are însă un mare merit față de toți ceilalți : caută noul, renunță la simpla înșiruire de cîntece (de această dată a încredințat două melodii tinerilor Mioara Feraru și Adrian Daminescu, și ei integrați în show) ; 4. *O surpriză mai mult decît plăcută* : formația „Holograf", în noua sa formulă, alături de cele două simpatice coriste-dansatoare, Atena Damian și Silvia Petroșel. Un „electropop" interpretat cu mult nerv; 5. *Popularitate de zile mari :* Dan Spătaru (de această dată alături de grupul „Cupidon" din Piatra-Neamț). Spătaru nu face nimic ieșit din comun : stă drept ca un brad și cîntă. Iar sala e în picioare. Pentru unii, succesul lui e un mister, pentru noi — nu. Celelalte recitaluri, în nota protagoniștilor, adică bune. Despre invitații noștri din R. P. Bulgaria, Blagovest și Svetoslav Arghirov (gemeni, 27 de ani, de 3 ani cel mai popular duet din țara prietenă, bătînd toate recordurile discografice și de audiență), ce să mai spunem? Publicul bucureștean i-a primit ca pe marile vedete ale muzicii ușoare internaționale, așteptînd revederea cu ei de la „Varietățile" de anul trecut ale Televiziunii.

Marina Szupra și Camelia Florescu

Asupra premiilor nu mai are rost să revenim ; chiar și piesele noi au intrat deja în circuitul curent de difuzare al Radioteleviziunii (Gala Laureaților, de altfel, a fost transmisă în direct la Radio), se află gravate pe disc. O sugestie legată de juriu : poate că n-ar fi rău dacă el s-ar deosebi mai substanțial de cel de la Mamaia, pentru a permite

Cornelia Vorvoreanu

și alt unghi de apreciere a creațiilor finaliste. Să fie cooptați și realizatori ai emisiunilor de Radio și Televiziune, comentatori, animatori ai vieții muzicale : prin specificul preocupărilor lor, ei sînt buni cunoscători ai fenomenului, iar pe de altă parte au o anume detașare. Cîteva alte sugestii : pentru primele două zile de concurs, cele din cursul săptămînii, ora de începere indicată este 19 (și așa înainte de 18,30 nu s-a început...) ; prin respectarea duratei normale a pauzei (15 min.) nu s-ar fi depășit ora de încheiere atinsă în condițiile actuale (cu pauze ajungînd la 40 min. !). Programul de sală pus la dispoziția spectatorilor să cuprindă și orchestrele acompaniatoare, grupul vocal, principalele nume implicate în spectacol, recitalurile-într-un cuvînt ceva mai mult decît o simplă înșiruire de titluri care oricum nu-și mai respectă ordinea tipărită și de care spectatorul va lua cunoștință, volens-nolens, la momentul oportun.

Simona Florescu

S-au rostit scurte alocuțiuni, după care au fost oferite diplome, cupe, flori celor premiați, tuturor participanților (căci însăși calificarea în finală este un mare succes !). Un moment sărbătoresc, în cadrul acestei mari sărbători a muzicii ușoare românești.

Octavian URSULESCU

Ecouri din culise și din sală

Biţu Fălticineanu, regizor artistic al spectacolelor : „Cum am fost regizor al tuturor celor 7 ediţii, pot afirma fără teama de a greşi că a fost una din ediţiile cele mai reuşite. Au apărut tineri compozitori şi interpreţi, iar ritmurile s-au supus în bună măsură cerinţelor actuale ale genului, păstrînd, în multe din melodii, un filon specific românesc. Secţiunea de dans, cu o „medie de vîrstă" mai tînără, a degajat un aer optimist, impunînd piese pe care tinerii să danseze cu plăcere. Colaborarea cu Radioteleviziunea a fost mai substanţială de această dată, rezultînd o montare spectaculoasă, competitivă pe plan internaţional. Pe aceeaşi linie se înscrie binevenita transmisie în direct la Radio a Galei Laureaţilor. Nu pot să nu remarc abnegaţia cu care au muncit, timp de 10 zile, cei peste 100 de membri ai „echipajului" Televiziunii. Grija C.C.E.S. şi atenţia nutrită de Uniunea compozitorilor ne dau certitudinea că muzica uşoară se află pe mîini bune, marcînd un progres continuu. De aceea, privesc cu încredere ediţiile viitoare, cu această întreţesere a generaţiilor de creatori şi interpreţi. Forma aceasta de concurs este stimulativă făcînd ca muzica noastră uşoară să devină competitivă în concertul internaţional. Ca un aspect negativ, aş menţiona că unele texte nu se ridică la înălţimea creaţiei muzicale. Şi aş mai sugera ca din jurii să facă parte reprezentanţi ai tuturor compartimentelor implicate : să fie reprezentaţi şi cei ce difuzează muzica uşoară (la Radio şi Televiziune), şi cei ce o „consumă" la teatrele muzicale, ca să nu mai vorbim de interpreţi, atît mai tineri cît şi din generaţiile mai vîrstnice".

Cornelia Creiveanu, economist : „Familiarizată cu interpreţii noştri, din alte spectacole şi emisiuni de televiziune, mărturisec cu sinceritate că nu mă aşteptam la nimic nou şi că iniţial intenţionam să vin doar la spectacolele de sîmbătă şi duminică, pentru a-i urmări pe fraţii Arghirov. Dar am ajuns la sală încă de la primul spectacol, cel de joi, şi am văzut muzica noastră uşoară cu alţi ochi : într-un decor demn de Sanremo, cu 3 orchestre, grup vocal, balet, parcă şi melodiile şi soliştii mi s-au părut altfel, i-am redescoperit cu mare bucurie şi... surpriză ! În plus, am cunoscut mulţi interpreţi tineri, de viitor. În aceste condiţii, evoluţia star-urilor noastre nu mi s-a mai părut deloc mai prejos de cea a invitaţilor de peste hotare. Concluzia mea : avem melodii excelente, orchestratori talentaţi, interpreţi formidabili ; trebuie doar să punem „cap la cap", în valoare toate acestea. Abia aştept, acum, Concursul „Melodii '86" !

O. U.

Spectacolul de revistă la cota exigenţelor educaţiei artistice şi patriotice actuale

Cu legitim interes, am participat la reuşitul Simpozion organizat de Centrul special de perfecţionare a cadrelor din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, în intenţia perfecţionării specialiştilor din teatrele de estradă, reuniţi, în marea lor majoritate, în capitală, în perioada Galei teatrelor de revistă. Aşa cum observa, în deschiderea manifestării, Zenovia Niculescu, directoarea Centrului, acţiunea s-a născut din necesitatea stringentă de perfecţionare şi această primă ediţie s-a dorit un început, aşteptat a se îmbogăţi şi diversifica, precum şi a deveni o adevărată tribună a specialiştilor în gen.

Referatul *Orientări, tendinţe şi personalităţi în spectacolul de revistă contemporan*, susţinut de compozitorul Laurenţiu Profeta, secretar, preşedintele comisiei de muzică uşoară din Uniunea Compozitorilor, a pus în evidenţă, după intenţia autorului, cîteva fenomene dinafara teatrului de revistă, care se reflectă, parţial, în viaţa lui. S-a observat, cu această ocazie, că există prea puţine legături între muzica uşoară, difuzată prin radio şi televiziune şi cea din spectacole. Cheia succesului tuturor creaţiilor de gen prezentate sub diferite forme, la concursurile şi manifestările ce se succed cu periodicitate, este de dorit să devină gustul elevat al publicului, ocolind vulgaritatea, acordînd credit şlagărelor scrise cu talent şi evidenţiind un ridicat conţinut politic şi ideologic. În acest sens, se sublinia că a apărut un nou tip de cîntec, ce reflectă dragostea de patrie şi de partid, bucuria muncii, elanul şi participarea tineretului, în special, la uriaşele transformări sociale ce se petrec sub ochii noştri. Cîteva reuşite, demne de atenţie, ar fi, de pildă, *La noi* de Aurel Manolache, *Un cîntec pentru ţara mea* de Florin Bogardo şi *Copacul* de Zsolt Kerestely. Toate acestea ar trebui să ocupe un loc mai important în atenţia tuturor organizatorilor şi factorilor ce colaborează la spectacolele de revistă ; în acelaşi timp, marile performanţe se cer popularizate mai prompt de Electrecord. Este aşteptat un interesant volum, pe care-l realizează Editura muzicală, ca o *Carte a şlagărului românesc*, înscriind tot ce s-a creat valoros, pînă astăzi, în gen. Tot ca o dorinţă a referentului a venit şi propunerea ca ştafeta generaţiilor de creatori şi interpreţi, neevitînd toate subgenurile (muzica de jazz, rock-ul, folk-ul) să se mişte cu mai multă vioiciune, mai ales că în aria tinerilor muzicieni ce activează în aceste domenii avem rezultate demne de toată atenţia.

Evidenţiind rolul teatrului de revistă, ca element specific naţional, în educarea sensibilităţii culturale socialiste, scriitorul Saşa Georgescu a subliniat, la rîndul său, fenomenele dialectice prezente, istoria transformării lor, de la cele mai vechi succese pînă astăzi. Pledoaria apreciatului autor sublinia inutilitatea pieselor pamfletare, cenuşii, şi, dimpotrivă, marea utilitate a partiturilor amuzante dar şi educative. „A face să rîdă oamenii, sublinia referentul, este mult mai dificil decît a-i face să plîngă !". În acest sens, erau evidenţiate chiar cîteva subiecte care ar oferi încă izvoare tematice utile, asigurînd succesul spectacolelor.

Prin cuvîntul secretarei sale, Irina Papadopol, teatrul găzduitor a adus în atenţie mutaţiile contemporane ce s-au produs în structura publicului, subliniind necesitatea ca operele de artă prezentate să fie rezultatele colaborărilor unitare dintre scenarişti, compozitori, scenografi şi interpreţi. Dirijorul Dumitru Lupu, de asemenea un apreciat compozitor al tinerei generaţii, activînd la Teatrul „Alexandru Davilla" din Piteşti, în referatul său, s-a prezentat ca permanent preocupat de satisfacerea necesităţilor spectatorilor, sugerînd chiar realizarea repetiţiilor generale cu public, pentru a opera eventuale modificări aşteptate. Scenograful constănţean Vasile Jurja menţiona, de asemenea, că este necesară, pentru o mai atractivă desfăşurare a spectacolelor de revistă, adoptarea soluţiilor scenografice moderne, realizatorii trebuind să folosească cu meşteşug posibilităţile interferenţelor lumină-muzică, apoi proiecţiile cu diapozitive, în orice caz, nepărăsindu-se desigur fastul pe care trebuie să-l conţină orice spectacol de gen. Un inedit referat, chiar surpriză aş spune, l-a constituit cel purtînd titlul *Menţinerea calităţilor psihofizice a interpreţilor balerini*, semnat de piteşteanul Dorin Oancea. A fost semnalată, cu această ocazie, neconcordanţa dintre experienţa interpretului specializat şi vîrsta la care ajunge să şi-o pună în evidenţă.

De asemenea, interesante și atrăgătoare au fost și referirile celor doi sociologi invitați, Const. Schifirneț și Dorel Morindău, aducînd la cunoștința celor prezenți rezultatele unor teste urmărind preferințele pentru anumite valori, gustul tineretului, efectele deficitarei educații muzicale din școli etc. S-a discutat apoi, tot în acest sens, despre programele teatrelor de revistă, afișele lor, propunîndu-se mărirea atractivității acestora.

Încheierea acestui prim simpozion dedicat teatrului de revistă, care a avut darul să deschidă o frumoasă perspectivă, ne determină să așteptăm cu interes ediția viitoare, preconizată ca acțiune unitară de perfecționare a tuturor artiștilor în gen.

Anton DOGARU

CARTEA MUZICALĂ

George Manoliu, „George Enescu poet și gînditor al viorii"

O carte cu titlul de mai sus, purtînd semnătura profesorului George Manoliu, a apărut de curînd la Editura Muzicală. Lucrarea (ediție bilingvă franceză-română, condiții grafice excelente) reprezintă primul studiu românesc amplu asupra artei interpretative enesciene. „Poet și gînditor al viorii" (sau al „artei viorii" în versiunea franceză) ni se pare o inspirată simbolizare a personalității interpretative enesciene. Mai mult, această sintagmă semnifică nucleul ciclic ce determină structura și unghiurile analizei. Explicația ei deschisă din partea autorului o aflăm deabia în ultimele pagini deși e disimulată pretutindeni : profesorul G. Manoliu nu a căutat un termen unic („gîndire poetică" de pildă) pentru că după părerea domniei sale latura poetică și aspectul tehnic, deși permanent împletite, au atribuit interpretării valori artistice distincte. Poezia unei interpretări e rodul contopirii sensibilității interpretului cu sensurile muzicale ale lucrării, declanșînd „starea de vis". Însă trăirea e precedată și pregătită de o lucidă gîndire asupra cadrului stilistic și a elementelor tehnice. Trebuie să adăugăm că acea stare de vis în care luciditatea rămîne totuși prezentă denotă pluralitatea planurilor de conștiință, trăsătură specifică pentru Enescu — interpretul, după mărturia avizată a unui colaborator apropiat (pianistul Ionel Gherea).

Această poziție estetică (singura corectă și după modesta noastră părere), ilustrată prin modelul enescian, scoate fenomenul interpretării de sub limitarea imperiului „inspirației" (fie ea de orice natură) sau al „mecanicii" aride, conferindu-i valențe complexe. Totodată, așază cercetarea propriu-zisă a studiului întreprins de G. Manoliu pe temeiul unor investigații riguroase, am putea spune științifice chiar, pe cît e posibil în această zonă delicată a interpretării muzicale.

O ultimă observație cu caracter general : credem că valoarea cărții profesorului G. Manoliu rezidă (în afara stilului atrăgător, învăluit uneori într-un autentic farmec al rememorării) în noutatea și precizia rezolvărilor unor probleme tratate îndeobște după tipicul unor șabloane al căror entuziasm prefabricat s-a dovedit steril, adică neînstare să descopere nimic caracteristic. În cele ce urmează vom încerca să argumentăm acest punct de vedere.

Prima parte a cărții repovestește formarea școlară și cariera de interpret a lui Enescu. Evenimentele și caracterizările sînt cele deja stabilite și știute însă G. Manoliu le descoperă mobiluri mai subtile : de pildă sensibilitatea și memoria asociate, ca substrat determinant al modelului orizontului stilistic enescian. Sau disocierea unei filiații violonistice, în cadrul școlii vieneze, care pleacă de la Rode și ajunge la Enescu și Kreisler (ce vor continua circuitul la Paris) — o lărgire a profilului, trăsăturilor și influențelor specifice ale amintitei școli.

În aceeași ordine de idei G. Manoliu discerne, odată cu apariția lui Thibaud, Kreisler și Enescu, începutul dezvoltării unui nou mod de expresie în istoria stilului violonistic al secolului XX, de fapt premizele interpretării moderne : anularea virtuozității în sine sau a academismului sec.

Relevabile deasemeni considerațiile pertinente și diferențiate despre discografia enesciană.

În cea de a doua parte G. Manoliu analizează stilul interpretativ enescian prin comparație cu cel al epocii (soliști sau autori de ediții) și în implicațiile ulterioare asupra celui modern : relația creație-interpretare, soluții estetice referitoare la stil și tempo, realizarea tehnică propriu-zisă (sunet, vibrato, digitații, legături de arcuș etc.). În acest din urmă subcapitol autorul demonstrează prin exemple originalitatea digitațiilor (extensii și contrageri) și a legăturilor de arcuș enesciene, ce lărgesc cîmpul expresiv al interpretării în genere.

Un capitol extins se ocupă de estetica interpretativă prin analize detaliate (păstrînd același procedeu comparativ elocvent) ale unor lucrări fundamentale din repertoriul enescian : *Sonatele* și *Partitele* pentru vioară solo de Bach, *Concertele* de Beethoven și Brahms, *Poemul* de Chausson, *Sonata în la major* de Franck iar în încheiere *Sonata în fa minor op 5* și *Sonata a treia „în caracter popular românesc" op. 25* de Enescu. Firește că nu putem intra în amănunte acum, cei interesați le pot afla ei înșiși cu usurință, fie specialiști fie simpli melomani, accesibilitatea și limpezimea explicațiilor profesorului G. Manoliu înlesnind accesul tuturor spre înțelegerea fenomenului interpretativ enescian.

Capitolul final al cărții („Îndrumătorul" Enescu exprimă credem mai exact decît *„professeur"* vocația de mentor pe care a avut-o genialul muzician) prezintă, în succinte dar viguroase portrete, pe cîțiva dintre strălucitii elevi ai maestrului român ; Menuhin, Arthur Grumiaux, Christian Ferras, Ida Haendel. De aici se trece la modul în care se păstrează și se dezvoltă moștenirea interpretului și îndrumătorului Enescu. Enescu, în perspectiva înțelegerii actuale, e văzut de G. Manoliu ca un artist ce sintetizează caracteristicile artistice ale talentului românesc cu cele universale, deschizînd astfel noi perspective în interpretarea (și creația) modernă. Se întrevede mai clar și rolul său decisiv în consolidarea școlii românești de vioară.

Iată pe scurt cîteva dintre temele pe care le abordează lucrarea profesorului George Manoliu, deosebit de interesantă și originală atît prin problematică cît și prin tratarea ce ascunde cu bună știință

erudiția sub haina unei povestiri molcome, pe înțelesul tuturor.

Un punct de atracție suplimentar : prefața inspirată a compozitorului Theodor Grigoriu.

Dan SCURTULESCU

Viorel Cosma, „40 de ani în fotoliul de orchestră"

Editura muzicală a publicat de-a lungul anilor mai multe volume de cronici muzicale semnate de oameni de cultură sau muzicieni ai vremii — de la J. V. Pandelescu și Emanoil Ciomac la Alfred Hoffman — adevărate pagini de istorie ce oglindesc viața artistică și specificul ei parcurgînd fazele unei dezvoltări inerente. Ideea regrupării consemnărilor muzicale se dovedește salutară și în sensul perenității scrierilor de autor, conturării unui stil de redactare și creație propriu, ancorat în contextul criticii muzicale autohtone dar nuanțat de culorile timpului și de talentul scriitorului. Revelator ne apare astfel volumul lui Viorel Cosma, recent apărut *„40 de ani în fotoliul de orchestră"* vol. I ce cuprinde însemnate file de cronică din anii 1946—1976 (la concertele simfonice, vocal-simfonice, camerale, corale, recitalurile instrumentale și vocale, spectacolele de cînt și dansuri) ; ultimul deceniu 1976—1986 urmînd a fi publicat într-o apariție ulterioară. (Cronica de operă, operetă, balet, revistă și respectiv spectacolele armatei vor fi obiectul unor volume viitoare).

Cartea este prefațată de un cuprinzător „Argument introductiv" în care, cu o capacitate de sinteză deosebită, autorul trasează cîteva coordonate ale criticii muzicale românești în peisajul căreia își include propriile scrieri. Un scurt istoric al acestui domeniu — de la încercările lui Nicolae Filimon în 1857 și pînă la complexitatea concepției de elaborare actuală — punctează diferitele etape — mai mult sau mai puțin profesionale — depășite de critica noastră. În acest context este individualizată misiunea și dimensiunea actului de creație muzicologic și critic, revitalizat prin metode noi și moderne de abordare și „reabilitat" față de mai puțin entuziaștii lui suporteri, prin trăsături generale, la început, particularizate apoi personalității autorului.

Interesante caracterizări biografice (debutul ziaristic la „Apărarea Patriei", activitate la toate publicațiile cotidiene și periodice inclusiv cele în limbi străine prin articole de diferite proporții de la tableta muzicologică la cronica de sinteză săptămînală) sînt îmbinate cu prezentarea succintă a volumului de față ale cărui criterii de redactare se leagă, pe de o parte de concertele eveniment, prime audiții, prezența oaspeților străini, principalele concursuri și festivaluri ce au avut loc în țara noastră, sau de marcarea cronologică ce ordonează materialul. Autenticitatea textelor, evidentă de la primele publicații, mărturie a probității profesionale, permite perceperea facilă a unei evoluții atît a fenomenului critic în sine cît și a condeiului muzicianului de-a lungul celor 40 de ani de activitate.

Preocupările variate ale semnatarului, manifestările diverse către care și-a îndreptat atenția, ca și modalitățile diferite prin care a îmbrăcat consemnarea actului artistic — studii, eseuri, cronici — sînt fidel oglindite în alcătuirea tematică a scrierilor din cei 40 de ani cuprinși în anexa finală a cărții. Activitățile festivalurilor naționale și internaționale, „George Enescu", „Cerbul de aur", „Mamaia", Concursul și festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea", turneele filarmonicilor, solist ilor, dirijorilor străini, prime audiții ale creațiilor de seamă ale componisticii românești, afirmarea tinerelor personalități interpretative sînt doar cîteva importante evenimente surprinse de cuvîntul cronicarului la incandescența momentului.

Prezentul volum, ce poartă semnătura lui Viorel Cosma, este structurat în trei părți ce marchează fiecare cîte un deceniu de activitate, incluzînd pe lîngă anexa amintită și un minuțios indice de nume proprii.

În prima perioadă se remarcă insistența muzicologului asupra lucrărilor executate în concert, frecvente fiind analizele succinte asupra unor pagini totuși consacrate ale literaturii muzicale — Mozart, Beethoven — desigur în vederea familiarizării și documentării marelui public și a accesibilității artei sonore. În acest scop se folosește un limbaj simplu, uneori naiv, în concordanță cu practica vremii, încărcat de nuanțe sentimentale și adresări directe. Consecvența autorului în urmărirea unor evenimente, interesul acordat manifestărilor școlilor de muzică ca și vieții muzicale din provincie sînt cîteva trăsături ce animă conținutul acestor articole.

Începînd cu anul 1956 însemnările acordă o atenție deosebită oaspeților străini — prezentați într-o formă complexă, cu sugestive date biografice — și activității lor plurivalente la noi în țară și peste hotare. Aria largă de preocupări a muzicianului a cuprins și formațiile de amatori, ansamblurile de dansuri precum și muzica ușoară marcată prin riguroase cronici ale festivalului de la Mamaia, punctate cu observații juste și competente, într-un limbaj adecvat. Ponderea însemnată a concertelor de la Ateneu (pe lîngă cele de la Radio, Dalles, Aro, Teatrul Armatei), prezentarea amplă a festivalului „George Enescu" din 1958, concertele memoriale sau aniversare, paginile de sinteză relevă în ansamblu importanța mereu ascendentă a creației muzicale românești în acest context, analizată cu interes și conștiinciozitate chiar în spațiul redus al unei cronici. Există însă prezențe solistice cărora cronicarul le rămîne fidel la fiecare nouă apariție : Monique de la Bruchollerie, Zara Doluhanova, Sviatoslav Richter, David Oistrah, Daniil Șafran etc.

Ultima perioadă ilustrată de autor cuprinde prime audiții românești, o serie importantă de concerte camerale, mai puțin prezente în celelalte decenii, revelatoare sinteze ale evenimentelor muzicale sub diferite aspecte și un rol însemnat atribuit tribunei tinerilor compozitori. Ample considerații asupra cronicii muzicale și actului critic în genere fac obiectul unui studiu mai larg în care se conturează cîteva din caracteristicile acestui domeniu, subliniate însă și în introducere. Am remarcat în aceste file căldura tonului în consemnarea aparițiilor scenice ale naistului Gheorghe Zamfir și justețea observațiilor referitoare la organizarea festivalului „George Enescu".

Redactat cu o impunătoare grijă și minuțiozitate, volumul I de cronici al lui Viorel Cosma *„40 de ani în fotoliul de orchestră"*, deși nu cuprinde toate articolele scrise de autor în această perioadă, unele fiind excluse prin spiritul de selecție sau datorită pierderii unor materiale, — oferă imaginea complexă a creatorului de cronici și studii muzicale integrat peisajului complex al vieții muzicale românești. Cursivitatea concepției de elaborare, caracterul unitar care nu înlătură însă evoluția, capacitatea de sinteză exersată pe numeroase pagini cu acest specific, claritatea exprimării relevată încă din primele file, punctarea directă și fără menajamente sînt trăsături subordonate unui limbaj accesibil ce devine caracteristic semnatarului. Învăluită în nuanțe mai calde, mai apropiate, în prima perioadă, adresarea se apropie poate de frazele literaților — aflați deseori în confruntare cu paginile muzicale în urmă cu cîteva decenii — reliefînd un grad de profesionalism mai scăzut ce este repede depășit în favoarea unui stil elevat, profund, precis conturat, mascat însă în aceeași atractivă manieră prozatoare, mărturie a unui talent ce întregește personalitatea muzicianului.

Recenta apariție editorială, în condiții grafice excelente, aparținînd lui Viorel Cosma — *„40 de ani în fotoliul de orchestră"* — încununează o activitate publicistică de prestigiu, ce depășește 40 de volume, și se constituie ca un moment revelator în trasarea unei cariere muzicologice ajunsă la maturitate și de

la care așteptăm mereu alte mărturii de valoare — pilde nepreţuite pentru tinerele condeie în formare.

Ruxandra ARZOIU

Nina Cionca, „Aurelia Cionca"

Răsfoind documentele vieţii muzicale româneşti interbelice, ne surprinde numărul mare de artişti concertişti excelenţi, veneraţi de public şi apreciaţi de critică, aplaudaţi cu căldură chiar în unele capitale de peste hotare — şi mai total necunoscuţi pentru cei născuţi după război. Madeleine Cocorăscu? Muza Germani? Nicolae Caravia? Ion Filionescu?... Da, însemnările răzleţe ale unor publicişti de seamă, pe care posteritatea i-a onorat cu reeditarea în volum a cronicilor lor muzicale — Breazul, Brăiloiu, Romeo Alexandrescu, Emanoil Ciomac, Mihail Jora ... au darul de a menţine aceste nume în memoria noastră — dar exclusiv numele, nu şi faptele lor demne de reţinut, de importanţă istorică pentru România muzicală contemporană. În comparaţie cu numărul îmbucurător de mare al volumelor postume de publicistică, monografiile dedicate unor artişti concertişti sînt, la noi, extrem de rare.

Îmi amintesc de o excepţie: volumul dedicat Siviei Şerbescu, bine primit de publicul cititor — curînd după dispariţia artistei, cînd amintirea ei era încă vie. Este o excepţie şi volumul recent publicat de Editura Muzicală, consacrat unei artiste dispărute acum aproape un sfert de veac, Aurelia Cionca (1888—1962).

Care sînt şansele unei asemenea întreprinderi editoriale? Cîţi mai sîntem în viaţă, care ne mai amintim de apariţiile artistei, deci constituim obştea virtualilor cititori ai cărţii? Cîţi mai sînt care au auzit-o în floarea vîrstei şi culmea măiestriei, deci vor ţine neapărat să citească o monografie dedicată ei?

După mărturia cărţii, personalitatea Aureliei Cionca este demnă de interesul posterităţii, inclusiv al acelora care nu au auzit-o pe viu. Lectura monografiei constituie o obligaţie de onoare pentru toţi care nu sînt indiferenţi faţă de valorile pilduitoare ale trecutului nostru artistic.

În anii copilăriei, Aurelia Cionca a trecut prin mîinile unui lung şir de profesori străini, stîlpi ai vieţii muzicale bucureştene, apoi şi-a continuat studiile la un conservator din străinătate — ca mai toţi colegii ei de generaţie. Perioada maturităţii sale coincide cu epoca afirmării depline a culturii naţionale autonome, inclusiv în arta interpretării muzicale. Faptele ei îi asigură un loc privilegiat printre cele mai de seamă personalităţi ale epocii.

Artista a cultivat un repertoriu universal de o largă deschidere, de la Bach, Händel, Scarlatti şi micii maeştri ai barocului italian pînă la Enescu, Bartók şi Szymanowski, la un nivel unanim elogiat de presă, contribuind astfel substanţial la răspîndirea, în România, a unor valori perene. Ea a fost şi întruparea artistului truditor pentru impunerea valorilor naţionale — vezi lista bogată a primelor audiţii absolute, care începe cu *Rapsodia română* de Liszt şi se termină cu lucrările concertante ale lui Drăgoi şi Zirra, compuse anume pentru ea; vezi programul recitalului ei de muzică românească, dat la Viena în 1934, concludent pentru orientarea artistică şi patriotică excepţională a acestei cariere. „Nicăieri nu lipseşte din programul maestrei operele compozitorilor români ceea ce îngăduie să scriem că este *prima noastră pianistă* care s-a hotărît să facă cunoscută muzica noastră peste hotare" — consemna un critic în 1929. Din perspectivă istorică acesta pare să fi fost principalul ei merit. În sfîrşit, formîndu-i pe George Ciolac, Radu Mihail, Radu Negreanu, Victoria Milicescu, Miron Şoarec, Dragoş Tănăsescu, Liviu Theodor Teclu, Dan Mizrahy şi mulţi alţii, Aurelia Cionca şi-a adus contribuţia meritorie, şi ca profesoară, la afirmarea şcolii româneşti.

Citind amplu din memoriile artistei, documente epistolare şi presa vremii, autoarea monografiei ne oferă o imagine convingătoare şi atrăgătoare a Aureliei Cionca. Scrisă de un muzicolog, cartea ar fi, poate, mai riguros construită şi ar conţine şi o analiză minuţioasă a înregistrărilor sonore rămase de la pianistă, dar, probabil, nu ar răzbate din paginile ei farmecul omului de aur pe care Nina Cionca ni-l evocă în deplină cunoştinţă de cauză şi cu talent literar. În ansamblu, cartea corespunde menirii ei: este un monument demn, ridicat unei pianiste care pentru mulţi este doar un nume, sau nici măcar atît, dar despre care aflăm, cu bucurie, că a fost o eroină *de excepţie* a istoriei artei interpretative româneşti.

Ameliorînd lipsa dureroasă a monografiilor dedicate marilor noştri concertişti şi confirmînd pe deplin şansele unor atari întreprinderi editoriale, cartea are şi darul de a atrage atenţia asupra acestei lipse „tradiţionale", statornicită în literatura noastră muzicologică, precum şi asupra celorlalţi eroi ai vieţii noastre muzicale interbelice, care ar merita şi ei cîte un astfel de monument.

Francisc LÁSZLÓ

Eugenia Cernea, Nicoleta Coatu, „Cîntecul popular nou"

A apărut de curînd, la Editura muzicală, o antologie de cîntece populare noi datorată cercetătoarelor Eugenia Cernea şi Nicoleta Coatu. Frumos prezentat şi legat, volumul, care face parte din colecţia naţională de folclor a Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti, conţine 263 de pagini cu un amplu studiu introductiv semnat de E. Cernea. În obiectivul studiului se înscrie precizarea noţiunii şi funcţionalităţii specifice cîntecului popular nou în contextul social-istoric dat, precum şi a trăsăturilor sale caracteristice tipologice şi muzicale, pe baza unei metode de cercetare ştiinţifică mereu îmbunătăţită.

Autoarea îşi începe studiul cu un istoric al cercetărilor de folclor nou, în care are o experienţă îndelungată, arătînd că rezultatul demersurilor întreprinse permite explicarea filiaţiei folclorului nou din cel tradiţional, dar funcţionalitatea particulară îl situează în afara cadrului vieţii tradiţionale. De aci apoi confuzia stîrnită de unele publicaţii ale Caselor de creaţie, sau de cultură, numind culegeri de folclor orice versuri în stil popular menite a propaga idei patriotice, fără a discerne provenienţa lor de pe poziţia cercetătorului folclorist. Ori autoarea, ca o încercată cercetătoare, relevă greşeala, căutînd explicaţii, valabile în promovarea cîntecului popular nou. „În mod inevitabil — scrie ea — această creaţie se află la graniţa care desparte folclorul de creaţia de tip livresc, transformîndu-se în nonfolclor în toate acele puncte în care ea depăşeşte această limită. Sarcina dificilă a folcloristului este aceea de a discerne, la fiecare caz în parte, produsul artistic aparţinînd folclorului de cel hibrid sau intrus" (pag. 15). Observaţiile duc la constatarea că, din creaţia nouă, cea mai de calitate apare în zone cu folclor viguros, cum sînt: Maramureş, Sălaj, Gorj, Mehedinţi, Caraş-Severin etc., luînd drumul oraşului datorită împrejurărilor social-politice actuale de la noi din ţară. Factorii diferiţi pe care-i ia în considerare autoarea, printr-o analiză amănunţită, duc la următoarea definiţie: „Prin cîntec popular nou înţelegem cîntecul bazat pe tradiţia folclorică, la care creatorul popular contemporan şi-a adus contribuţia pentru a exprima prin vers şi melodie ataşamentul faţă de patria socialistă". Se înţelege că tematica lui, recentă sub raport social-istoric, este

mai evidentă decît la speciile tradiționale, continuînd tradiția cîntecelor muncitorești, revoluționare prin funcția mobilizatoare, propagandistică. Beneficiind astăzi de scenele căminelor culturale și ale Caselor de cultură prin spectacole și concursuri, precum și de emisiunile de radio și televiziune, se recomandă metoda cercetării „pe viu" spre a surprinde cîntecul cu tematică nouă în faza sa de creație, ca ecou al evenimentelor în curs. Perenitatea lui — remarcă autoarea — „depinde de persistența temelor pe care le abordează, de sinceritatea și puterea de convingere a expunerii, de *acoperirea prin realitatea vie a gîndurilor propagate*", subliniere deosebit de semnificativă pentru o serioasă cercetare folclorică.

În considerațiile din perspectivă muzicală se face deosebirea între *gen liric* și *cîntec liric*, punîndu-se accent pe cîntecul zis „modern", din structura căruia răsare și se dezvoltă și cîntecul popular nou. Aprofundînd problema cîntecului propriu zis, pe care-l numește cîntec liric, spre a-l deosebi de cel epic și de doină ca gen (categorie structurală cristalizată într-o perioadă istorică determinată), autoarea militează pentru o deosebire de *gen* și nu de specie între cîntecul popular vechi și cîntecul modern, iar specia de joc a acestuia din urmă îmbogățește cîntecul popular nou cu melodii instrumentale „neabordate" înainte, cum ar fi *purtata, cadînească* etc. Citățm, în această privință, opinia autoarei : „Cîntecului nou i-a revenit menirea de a fi abordat pentru prima oară în repertoriul vocal melodiile de tipul purtatelor", opinie asupra căreia păstrăm rezervă, întrucît numai o cercetare folclorică atotcuprinzătoare în timp și spațiu ar da dreptul la o exprimare atît de absolută. Sîntem însă de acord cu concluzia autoarei că tematica nouă a impulsionat rapida dezvoltare a cîntecului de joc, ce corespunde spiritului dinamic contemporan și se manifestă într-un colorit modal luminos, cu periodicitate metrică și structură arhitectonică ce tinde spre amplificare. Putem semnala chiar un exemplu de creație muzicală nouă cu sursa în folclorul tradițional, pe care-l găsim în colecția de față. Nr. 28 *(Am un județ ca o floare)* începe pe o melodie de joc, cunoscută pe vremuri sub denumirea „Rața", continuă pe motivul refrenului „Asta-i nana lugojana" din cîntecul „Mîndruliță de la Ramna" culeș de Béla Bartók, care a cunoscut o largă circulație prin prelucrarea corală a compozitorului Ioan Chirescu și sfîrșește cu partea a doua a jocului amintit, în chip de refren pe ritm de purtată sălăjeană. Cîntecul întruchipează următoarea formă arhitectonică : (:A:) B Rf.

Dacă la nr. 29 *(Du-te Oltule mai iute)* întîlnim melodia cunoscutului cîntec „Cătălină, Cătălină" de circulație folclorică zonală, la nr. 26 *(În vîrful Țibleșului)* melodia prea cunoscutului „Trage bobii și ghicește", pe vremuri imprimat pe disc de Zavaidoc Teodorescu, este de largă circulație în toată țara. Comparîndu-le, constatăm că indiferent de proveniența melodiei, stilul de interpretare contribuie la recrearea ei în spiritul cîntecului vechi local, dovedind astfel — cum spune autoarea — apartenența la folclorul muzical a cîntecului popular nou. Mai puțin realizat muzical este nr. 27 *(Am o țară-nfloritoare)* pe melodia brîulul bănățean „Dragostea nu-i fie cum" cîntată pe vremuri de Luță și de Ion Ioviță. Conducîndu-ne după zicala că numai cine nu lucrează nu greșește, semnalăm și unele scăpări :

— În studiul introductiv, la pagina 5 se vorbește de selecționarea cîntecelor după criteriul „realizării artistice, clarității ideologice și *folcloricității* facturii lor poetice". Nu știm după care legi lingvistice ar fi putut apare în limba română expresia pe care am subliniat-o, dar după opinia noastră ea trebuie abandonată și înlocuită cu *„apartenența la folclor"*.

— Ar fi fost foarte utilă pentru cititor precizarea indicațiilor cadențiale vocale și instrumentale pe exemplele muzicale de la pagina 28, a cărei lipsă provoacă nedumeriri.

— Nereușită ni se pare realizarea temei de la nr. 70, în legătură cu războiul de la Plevna, prin niște versuri forțate să intre în cadrul stilului popular, ca de pildă : „Lasă-ți, măi Dino, jalea / Și-ascultă la mine-ncoa / Copiii cînd ți-or *creștea)* etc. sau să iasă din metrica populară : „Tata zace-n vale la Plevna", sărind de aci direct la : „Azi nepoți și strănepoți / Vă cinstesc eroi pe toți" etc. Nu este oare un hibrid ? Întrebarea ne face să intuim, așa cum ni se spune în introducere, greutatea muncii de selecționare a materialului acumulat de-a lungul anilor. Dacă într-un produs artistic poporul caută o cît mai strînsă legătură între idei, ori fapte povestite, care se cimentează cu timpul, nu putem avea pretenția de a întîlni asemenea legături într-un material proaspăt creat, încît scăpări de felul celor mai sus arătate se mai pot observa și în alte texte, mai ales cînd sensibilitatea creatorului este presată și de ambiția de a lua premiu cu ocazia diferitelor concursuri.

Din punct de vedere muzical subliniem cîteva observații mai importante :

— La nr. 73 *(Românie plai de dor)* se specifică : „melodie de cîntec în ritm de horă". În fond este vorba de jocul din poemul popular „Ciobanul care și-a pierdut oile", cunoscut pe versurile „Bîr oiță la poiană", dar interpretat în ritm de geampara, încît ar trebui specificat : *melodie de horă în ritm de geampara.*

— Nr. 104 *(Mîndră-i Hunedoara mea)* este la origină o melodie de cîntec maramureșan.

În munca de transcriere muzicală trebuie relevată dificultatea de interpretare a melodiei de cîntec modern, cu libertățile ei ritmice încă nedepășite, dar cu acompaniament instrumental în ritm de joc. Această dificultate o remarcăm în exemplele următoare :

— La nr. 117 *(Satul ce se vede-n zare)*, melodie de cîntec în ritm de horă, ne întrebăm dacă transcrierea cu jumătăți de bare și coroane este cea corectă, sau aceea care respectă metrica acompaniamentului de horă. La nr. 119 *(Cîntă codrule din ram)*, melodie de cîntec în ritm de sîrbă, sesizăm inconsecvențe în transcrierea muzicală datorită contratimpului de la începutul fiecărui vers, ajungîndu-se la sfîrșit cu accente nepotrivite. Faptul se datorește măsurării exacte a coroanelor, dar, sub raportul textului ce-l poartă, accentul cuvîntului nu mai corespunde cu accentul metric muzical. La nr. 142 *(În vale la Dunăre)* în ritm de horă pe o melodie de cîntec larg răspîndit, remarcăm o transcriere fără bare de măsură. În calitatea lui de cîntec modern ar fi, poate, mai nimerită o transcriere cu schimbări de măsură. Se impune, deci, o unitate de vedere și în transcrierea cîntecului modern acompaniat instrumental. După părerea noastră, atunci cînd acompaniamentul nu apare în transcriere, cum este cazul cîntecelor din acest volum, interpretarea cîntecului modern cu libertățile lui ritmice are prioritate.

În volum figurează și un glosar de cuvinte deosebite, în care găsim explicate provincialisme devenite de acum comune, ca : fetili = fetele, ajunje = ajunge și alte multe asemenea, în schimb nu găsim cuvinte cu înțeles particular, ca de pildă : coc (nr. 1), leți (nr. 74), rîndu (nr. 132), ruda (nr. 133), curătură (nr. 137), n'ialcoș (nr. 189) și alte asemenea pe care nu le mai înșirăm, dar care ar trebui explicate, pentru ca glosarul să-și justifice necesitatea.

Cu toate aceste observații, lucrarea se înscrie ca o reușită în valorificarea folclorului contemporan. Mai întîi se remarcă printr-o unitate de concepție în prezentarea materialului, ca rezultat al poziției științifice pe care se plasează, larg explicată în introducere. Sub aspect literar, textul cîntecelor e prezent în graiuri locale printr-o scriere fonetică adecvată ortografiei limbii române, din economia căreia

adoptă unele semne particulare de strictă necesitate, avînd menirea de a familiariza cititorul cu specificul graiului din diferite regiuni ale țării. Sub aspect muzical, cîntecele sînt însoțite de scurte indicații privind provenienta melodiei respective și posibilitatea încadrării ei într-un ritm de joc, sugerînd acompaniamentul instrumental cu care este de obicei prezentat la culegere. Deși materialul cules se oprește înainte de anul 1980 — din necesitatea de a putea fi transcris și studiat — lucrarea de față are un merit incontestabil, după părerea noastră, acela de a oglindi în mod veridic stadiul actual al producțiilor artistice populare.

Constantin ZAMFIR

David Ohanesian în dialog cu Iosif Sava, „Patima muzicii"

Iosif Sava a inițiat, cu cîteva volume anterioare, seria de dialoguri cu artiști români ce continuă, prin intermediul scrisului, discuțiile pasionante ale Seratelor muzicale de la televiziune. Desigur, totul capătă o altă amploare, și, ceea ce nu este de neglijat, devine document și informație muzicologică, depășind deci audiența limitată temporal a unei emisiuni. S-au subliniat și cu alte prilejuri cîștigurile reprezentate de o asemenea acțiune ce valorifică neîndoios un patrimoniu cultural deosebit de prețios pentru istoria muzicală a timpului nostru. Interlocutorii au merite de necontestat, Iosif Sava își revendică însă pe drept reușita acestei idei. Cea mai recentă discuție a făcut obiectul volumului *Patima muzicii* (Editura Muzicală), solicitînd ca interlocutor pe baritonul David Ohanesian.

L-am cunoscut pe David Ohanesian, mai bine, cu un deceniu în urmă, cînd paginile revistei *Muzica* au găzduit un amplu portret al artistului. Se completau în acea vreme impresiile mele de spectator, legate de multiplele fațete ale interpretului și omului care se bucura de o îndreptățită faimă printre corifeii scenei muzicale românești. Iată deci un plus de interes pentru a parcurge acum recentul volum apărut, cu sentimentul unei reîntîlniri, poate mai complete, pe calea lecturii unei autentice „radiografii muzicologice". Ipostaza vizitatorului am recunoscut-o din proprie experiență. Amploarea discuției este însă alta, vizînd acum un autoportret în dialog, de mari dimensiuni, sistematizat pe cîteva idei directoare — formarea artistului, etapele activității sale, rolurile, conotații privind viața muzicală românească și internațională în domeniul operei.

Ce rămîne în urma lecturii ? În primul rînd ideea unui destin marcat de o anume creație. *Oedip*, această „operă a vieții mele" cum o numea George Enescu, reprezintă și pentru David Ohanesian rolul unei existențe, rol datorită căruia interpretul a intrat definitiv în istoria artei românești contemporane. Se refac trasee, de la pregătirea rolului sub îndrumarea lui Constantin Silvestri pînă la cele mai recente spectacole, un sfert de veac mai tîrziu. În aceeași măsură urmărim perioada de tinerețe a cîntărețului, la Opera Română din Cluj — epocă ce apare prioritar afecționată de David Ohanesian. Urmează apoi timpul petrecut la teatrul bucureștean, mai puțin iubit de artist, precum și drumurile internaționale, cu un însemnat popas hamburghez.

David Ohanesian răspunde întrebărilor lui Iosif Sava, își reamintește profesorii, artiștii ce i-au slujit de model, colegii și virtualii discipoli. Opiniile sale sînt, așa cum era de așteptat, filtrate de propriile experiențe, subiectivismul devenind, în aceste condiții, pasionant și incitant, chiar dacă ne contrariază. Artistul nu vrea să lase impresia că și-a iubit în egală măsură colegii, că și-a admirat toți colaboratorii. În selecția pe care o propune răzbat preferințe și adversități, împărțite cu parcimonie între cîntăreți, dirijori, regizori sau directori de teatre. Mai categoric este însă refuzul față de opiniile criticii muzicale pe care, în privința sa, le plasează într-o zonă a neglijabilului și lipsei de principii morale și profesionale. Dar, lăsînd la o parte senzația de nedreptate pe care am resimțit-o în mod direct, am parcurs cartea ca un cititor care caută și alte răspunsuri ce ar trebui să se desprindă dintr-un asemenea dialog ce recapitulează o existență. Tainele meseriei, sistemul de creație, propriile opinii privind pedagogia cîntului nu ne sînt oferite, David Ohanesian refuzîndu-se aici confesiunilor. Ceea ce nu i-a fost întotdeauna lesnicios, cu un interlocutor ca Iosif Sava, neliniștit, insistent și indiscret, pentru a sluji revelarea unui adevăr cît mai complet. Poate și din această cauză cartea este atît de vie și capabilă de a determina atitudini „pro sau contra" din partea contemporanilor. Căci Iosif Sava a reușit, fără tăgadă, o radiografie a lui David Ohanesian, care ni-l înfățișează cu toate însemnele și meandrele ce alcătuiesc configurația unei personalități artistice.

Grigore CONSTANTINESCU

Titus Moisescu, „Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească"

Munca de cercetare în domeniul muzicii bizantine — teren fertil care pune în valoare o întreagă zestre a spiritualității poporului român — se înscrie pe linia unor preocupări mai vechi, fundamentate științific prin activitatea lui I. D. Petrescu, întemeietorul actualei școli de paleografie muzicală. Demn urmaș al acestuia, în rîndul bizantiniștilor români, se numără și Titus Moisescu a cărui carte *Prolegomene bizantine — Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească* — stă în atenția rîndurilor de față. Lucrarea, apărută la Editura muzicală în 1985, are ca obiectiv conturarea unei imagini de ansamblu asupra existenței pe meleagurile patriei noastre a unui tezaur inestimabil de artă și cultură. În structura cărții autorul ne propune mai multe studii, fiecare dovedind o vastă documentare istoriografică : *Valorificarea tezaurului de cultură muzicală bizantină în România, Putna, un puternic centru de cultură muzicală medievală românească. Antologhionul de la Dragomirna, Manuscrisul B284 din BAR, Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine, Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină, Macarie Ieromonahul — Scrisori și documente.* Desigur aceste teme de cercetare desprinse din etapa medievală a istoriei muzicii românești au fost abordate și de alți bizantinologi, dar în lucrarea lui Titus Moisescu ele ne sînt redate sub forma cea mai recentă de investigare — situîndu-se totodată pe un tărîm deschis căutărilor — autorul motivîndu-și intențiile chiar prin titlu, în sensul unor preliminarii, „cercetări ulterioare putînd continua și extinde dezvoltarea ideii pînă la epuizare" (pag. 7). Lucrarea este încadrată de o prefață tradusă și în limba franceză de Lydia Ciucă și o bibliografie la care se adaugă un index de nume. Bibliografia, fără a fi exhaustivă, prezintă interes pentru toți cei care vor să se specializeze în acest domeniu căci constituie, așa cum afirmă autorul, „prima încercare de bibliografie a muzicii vechi bizantine în România" (pag. 205).

Urmînd acest plan structural ne vom referi în continuare la aspectele dezbătute în lucrare, așa cum reies dintr-o cultură străveche și în continuă dezvoltare. Mai întîi din prefață desprindem importanța studierii muzicii bizantine și o imagine glo-

bală asupra problematicii întregii cărți. Intrînd în miezul lucrării se conturează ideea valorificării acestei culturi medievale prin cercetarea aprofundată a manuscriselor muzicale bizantine din țara noastră, prin reactualizarea și repunerea în circulație pe calea tiparului a fondului documentar ce atestă trecutul artistic românesc. Reținem existența unui număr de peste 250 de manuscrise datate pînă la 1814 (*reforma lui Chrisant*), a căror studiere va lămuri aspecte legate de originea și structura acestei muzici, caracteristicile și felul cum a circulat. De asemenea cercetarea manuscriselor atestă limba de cult la români care — pînă la 1713, data apariției „Psaltichiei românești" a lui Filothei sin Agăi Jipei — s-a manifestat printr-un „bilingvism (greco-slav) clar diferențiat cu preponderența evidentă a limbii grecești" (pag. 20). Legat tot de ideea valorificării acestui tezaur cultural, autorul menționează numele unor creatori și cercetători care în decursul timpului au avut în atenție publicarea documentelor bizantine.

Studiind îndelung acest domeniu atît de diversificat al muzicii bizantine pe teritoriul patriei noastre și cunoscînd în întregime fondul de manuscrise existent, Titus Moisescu prezintă tot în acest capitol particularitățile manuscriselor pe secole, amintind de criteriul selecției care trebuie să călăuzească „această acțiune de valorificare, de reconsiderare a unei moșteniri muzicale adunate secole de-a rîndul" (pag. 22). Astfel, autorul se oprește asupra manuscriselor putnene ca fiind cele mai importante, această temă constituind conținutul celui de-al doilea capitol al lucrării.

Cele zece manuscrise putnene cunoscute pînă în prezent[1] desfășurate „pe o perioadă de timp de mai bine de un secol și jumătate într-o deplină unitate de structură, conținut și grafie" (pag. 33) sînt prezentate de autor în ordine cronologică[2]. Despre ele aflăm amănunte referitoare la semnalarea existenței în decursul timpului (în 1845 M. Kogălniceanu le consemnează prima dată), conținutul manuscriselor, notația, datarea, locul scrierii, numele copiștilor, unitatea și varietatea lor. Autorul se oprește mai îndelung asupra Manuscrisului 350 din Muzeul Istoric de Stat din Moscova, *Antologhionul* lui Evstatie Protopsaltul Putnei, scris în 1511 despre care ne furnizează date istoriografice, în legătură cu structura și circulația manuscrisului.

Următoarele două capitole ale lucrării lui Titus Moisescu cuprind studii de prezentare codicologică a unor manuscrise aparținînd Școlii muzicale de la Putna care au fost mai puțin în atenția cercetătorilor datorită degradării sau rătăcirii unor file. Este vorba de *Antologhionul* de la Dragomirna (Ms. 1886) și Manuscrisul B284 din Biblioteca Academiei Române, importante documente ale muzicii noastre medievale (sec. al XVI-lea).

Despre cum a reușit autorul să pătrundă în intimitatea manuscriselor aflăm din studiul *Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine*. Materialul cuprins în acest capitol (V) expune un sistem de cercetare propriu autorului prin care sînt centralizate toate datele legate de „fixarea în timp a manuscrisului, fixarea aparteneței la un centru, o școală, o localitate, la circulația lui, la definirea conținutului, la completarea anumitor părți care au dispărut din corpul manuscrisului etc." (pag. 70). Deci acest sistem de cercetare inițiat de Titus Moisescu este călăuzitor în descifrarea tainelor manuscriselor muzicale bizantine (pînă la 1814), fiind deschizător de drum în realizarea ulterioară a unei codificări mai organizate. Sînt enumerate în acest sens toate aceste „preliminarii codicologice" de care autorul a ținut seama în studierea manuscriselor.

O altă temă de cercetare o aflăm în capitolul intitulat *Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină*. Pornind din 1820 cînd pentru prima dată a fost tipărită la București o carte cu astfel de cîntări și pînă în 1854, autorul ne prezintă activitatea editorială și de creație a promotorilor tiparului muzical românesc în notație bizantină: Petru Efesiul, Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

Prin Petru Efesiul pătrunde în Țările Române noul sistem de notație chrisantic. În tipografia sa — cunoscută ca fiind a treia din București — el tipărește în limba greacă *Noul Anastasimatar* și *Scurt Doxastar*. Titus Moisescu insistă asupra acestor cărți mai puțin cunoscute, furnizîndu-ne date despre aspectul lor fizic, datare, localizare, conținut.

Continuatorul lui Petre Efesiul este Macarie Ieromonahul, cel căruia îi datorăm pentru prima dată „românirea" cîntărilor. Activitatea sa editorială este concretizată în tipărirea a cinci cărți (toate în limba română), primele trei în 1823 la Viena, următoarea în 1827 la București iar ultima la Buzău în 1836.

În legătură cu Anton Pann aflăm despre întreaga sa activitate artistică-literară și editorială, cum a fost ea semnalată în timp de diverși cercetători. Reținem și cărțile cele mai importante de muzică psaltică, în număr de opt, tipărite de Anton Pann în decursul a zece ani.

Ultimul capitol al cărții lui Titus Moisescu însănunchează „69 de scrisori și documente referitoare la activitatea de muzician și tipograf a lui Macarie Ieromonahul — primul editor muzical român cunoscut ca atare" (pag. 114). Autorul ne furnizează date despre sursele acestor documente și proveniența lor. Adăugîndu-se fondului documentar al istoriei muzicii românești, acest grupaj de scrisori desfășurate pe o perioadă de mai bine de patru decenii (*1820—1863*) este semnificativ pentru desăvîrșirea idealului de „românire" a cîntărilor. Răzbat idei măreți referitoare la „unitatea națională, viziunea științifică asupra rolului cărții, a științei de carte și a învățăturii" (pag. 116).

Iată cum, parcurgînd aceste *Prolegomene bizantine* vedem derulîndu-se atîtea evenimente de covîrșitoare importanță pentru cultura românească. Surprinse în filele cărții lui Titus Moisescu, tratate cu rigurozitate științifică și temeinică cercetare, acestea contribuie la cunoașterea istoriei muzicii noastre vechi și mai clara situare în epocă a unor documente ce atestă locul nostru în perimetrul cultural al Europei răsăritene. Autorul realizează o valoroasă lucrare în acest domeniu al muzicologiei și totodată un act de omagiu față de personalitățile trecutului nostru cultural care au creat și îmbogățit zestrea spiritualității românești.

Adina ȘUȘNEA

[1] De curînd a fost semnalat al XI-lea manuscris aparținînd Școlii muzicale de la Putna — scris de Evstatie — existent în Muzeul Istoric de Stat din Moscova.

[2] Menționăm că din acestea cinci au fost puse în circulație începînd din 1980, prin intermediul tiparului în seria „Izvoare ale muzicii românești". Este vorba de manuscrisele notate cu sigla P/I și P/II de la Mănăstirea Putna, manuscrisul I-26 aflat la Iași, Ms. 350 (M și L) aflat la Muzeul Istoric de Stat din Moscova și Ms. nr. I2 din Biblioteca Universității „Karl Marx" din Leipzig. Patru din acestea sînt prezentate în facsimil, doar unul fiind transcris în notație liniară (P/II — „Stihirar").

De asemenea menționăm că preocuparea pentru reactualizarea manuscriselor bizantine s-a concretizat pe calea tiparului începînd din 1976 odată cu editarea „Teoretikon"-ului lui Macarie Ieromonahul.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Festivalul internațional al femeilor muziciene de la Beer—Sheva iunie 1986

Beer-Sheva se înalță modernă și captivantă ca arhitectură în mijlocul deșertului Negev, ca un simbol al strădaniei umane de a înfrunta și stăpîni cele mai potrivnice realități ale naturii.

Clădită pe dune de nisip, peste care soarele își revarsă cu generozitate arșița aproape tot timpul anului, Beer-Sheva este o miraculoasă oază, în mijlocul Israelului, cu vegetație luxuriantă, cu parcuri și numeroase spații verzi, cu zone împădurite, unde fiecare fir de iarbă a fost plantat de oameni, ca o creație magică a unei vieți urbane, peste o străveche și istorică așezare de 4000 de ani.

Într-o ambianță culturală demnă de reținut, orașul a găzduit timp de o săptămînă prima ediție a Festivalului Internațional al Femeilor Muziciene, manifestare originală și interesantă din mai multe puncte de vedere.

Gîndit pluridimensional, într-o largă deschidere a orientărilor stilistice și a genurilor muzicale existente, festivalul a adus pe scenele lui muzică simfonică, concertantă, vocal simfonică, muzică de cameră, jazz, muzică ușoară, muzică folclorică, dans, actorie, film, realizate și interpretate de artiste de înaltă ținută profesională, selecționate din toate continentele lumii.

Circumscris unei evidente mișcări feministe (bărbații fiind prezenți doar în calitate de interpreți ai unor compoziții semnate de femei), festivalul a subliniat încă o dată ideea că femeile au o bogată tradiție în istoria muzicii universale și că au contribuit substanțial la existența acestei arte, aducînd un omagiu emancipării spirituale a acestora și demonstrînd posibilitatea abordării cu succes chiar a unor profesiuni considerate de pionierat pentru ele, cum ar fi componistica muzicală.

Au fost zile pline, ce începeau dimineața cu colocviile de la Universitatea Ben Gurion, ca apoi manifestările să se diversifice (uneori chiar suprapunîndu-se) la Conservatorul Rubin, la Teatrul Municipal, la Muzeul Negev, în cafenele sau spații libere, special amenajate pentru concertele de la miezul nopții.

S-ar cuveni o prezentare amănunțită a fiecărei manifestări, căci afluența solistelor și a formațiilor a fost uimitoare, dar aceasta ar genera un serial de cronici muzicale. Voi aminti deci doar unele aspecte, care s-au impus ca momente de vîrf ale festivalului, deoarece o simplă înșiruire de nume, fără a acorda spațiul necesar argumentării calității lor, ar putea genera o listă lipsită de interes.

Astfel muzica intitulată „clasică" la festival, pentru a putea fi deosebită de cea lejeră, rock sau jazz, a fost prezentată prin nume de rezonanță din istoria muzicii, ca de exemplu Clara Schumann, cu concertul pentru pian în la minor, op. 7, compus în 1832, lucrare infuzată de romantismul perioadei respective, sau Fanny Mendelssohn-Hensel, compozitoare și pianistă, tot a secolului trecut, (autoare a peste 500 de opus-uri), sora lui Felix Mendelssohn, ale cărei lucrări de tinerețe au fost publicate chiar sub numele lui Felix...

Creația contemporană a reunit nume ca Tsippi Fleisher, cu cantata „Lament", compusă special pentru ediția acestui festival, Chaya Arbel sau Terra de Marez Oyens, care a impresionat prin muzicile sale electronice, apoi bine cunoscutele Jacqueline Fontyn (profesoară de compoziție la Conservatorul din Bruxelles), sau Pauline Oliveros (S.U.A.), personalitate marcantă, de peste trei decenii a avangardei muzicale, compozitoare și acordeonistă preocupată de fuziunea dintre psihologia muzicală orientală și cea repetitivă, americană. Un exemplu în acest sens l-a reprezentat lucrarea sa „Echos from the Moon".

De asemenea s-au remarcat o serie de autoare de lucrări camerale, ca Shulamit Ran, Biancamaria Fugeri, Dr. Susan Blaustein, Marion Bauer, Ruth Crawford-Seeger, Rebecca Clarke, Ursula Mamlock, Junko Mori, Diane Thome, Barbara Kolb, Betty Oliveros și, numele pot continua.

O notă aparte a prezentat-o extrem de tînăra compozitoare Dalit Warshaw, în vîrstă de numai 11 ani, laureată deja a concursului internațional de compoziție Aaron Copland, care a fost prezentă cu lucrarea simfonică „Ruth".

Dintre numeroasele interprete sau formații camerale, ne-au rămas proaspete în memorie trio-ul „Alexandra" și clavecinista Heather Slade-Lipkin din Londra, pianista Vitginia Eskin, cu emoționanta interpretare a concertului pentru pian de Clara Schumann, flautista Phyllis Aronson, cornista Pamela Glaser, sau violoncelista Ina Joost.

Muzica lejeră ne-a adus printre altele cvartetul de jazz austriac, intitulat „Criss-Cross", condus de compozitoarea și pianista Adriane Mutenthaler, cvartetul danez de saxofoane „Syrinx", cîntăreața și compozitoarea finlandeză Barbara Helsingius, care ne-a încîntat cu căldura melodiilor sale și cu expresivitatea interpretării, solistele și compozitoarele americane Beth York și Sue Fink, emoționantul duo vocal Casselberry-Duprée din Brooklyn, New York, sau actrița Judy Sloan, specialistă în pantomimă comică.

Sub genericul „Noapte magică în deșert", a fost instalată în munte, la baza craterului Pamon, o scenă în aer liber, unde s-au prezentat într-un program caleidoscopic, muzici electronice, repetitive, balete de avangardă, free jazz, muzică rock, pantomimă.

De asemenea, cu o tentă aparte, au fost două seri folclorice (una cu muzică israeliană și cealaltă cu cîntece și dansuri din variate colțuri ale lumii : India, Canada, Noua Zeelandă, Grecia, Australia, S.U.A. etc.).

Personal, am avut bucuria de a mi se prezenta, în concertul de deschidere al festivalului Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane", de către orchestra „Sinfonietta" a Filarmonicii din Beer-Sheva, excelent dirijată de tînăra și talentata Giséle Buka Ben-Dorn din S.U.A. și de a înregistra lucrarea pentru Radio Israel, precum și de a susține o conferință la Universitatea Ben-Gurion, în cadrul celor trei colocvii internaționale.

În final, este de amintit aportul deosebit al directoarei festivalului, Liora Moriel, care cu entuziasm organizatoric a insuflat de-a lungul acelor zile prietenie și colaborare între toate participantele, contribuind esențial la instaurarea unei permanente atmosfere de sărbătoare.

Liana ALEXANDRA

VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

Yehudi Menuhin la 70 de ani

La 22 aprilie 1986, marele violonist de reputație mondială Yehudi Menuhin a fost sărbătorit în întreaga lume cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani. Copil-minune, Yehudi Menuhin și-a început studiile muzicale în S.U.A. cu S. Auker și Louis Persinger, la 8 ani devenind elevul preferat al lui George Enescu,

sub îndrumarea căruia s-a aflat pînă aproape de 20 de ani (chiar dacă în perioda de tinerețe a lucrat și cu A. Busch). A realizat o strălucită carieră de virtuoz după 1936, fiind invitat de către toate marile formații din lume, realizînd înregistrări de discuri, pelicule de televiziune și de film. Turneele sale de concert în România au însemnat momente de neuitat, prezența sa la primul Festival internațional *George Enescu* din București (1958) constituindu-se ca un eveniment artistic de referință. În 1959 a pus bazele Festivalului muzical de la Gastaad (Elveția), iar în 1969 Festivalului din Windsor. Timp de aproape un deceniu (1958—1968) a condus Festivalul din Bath (Anglia), moment în care și-a început cariera de dirijor al Orchestrei din Bath. În sfîrșit, în anul 1963 a fondat *Yehudi Menuhin School* în Stoke d'Abernon, unde aeva să-și desfășoare o strălucită carieră pedagogică. Departe de a-și limita activitatea de violonist, dirijor și pedagog, Yehudi Menuhin se dovedește în ultima vreme și un remarcabil scriitor, gînditor și militant social-politic în arta contemporană. Publicațiile sale *Călătoria neterminată* și *Muzica omului* (apărute la Editura Muzicală în traducere românească), dar, mai ales *Variationen* (1984), *Ich bin fasziniert von allem Menschlichen* (1985) și *Kunst als Hoffnung für die Menschheit* (1986) (tipărite de R. Piper în traducere germană), confirmă certe virtuți de scriitor, demonstrînd că personalitatea lui Yehudi Menuhin se înscrie printre marii filozofi și teoreticieni ai veacului XX.

*

Menuhin Yehudi. *Ich bin fasziniert von allem Menschlichen. Gepräche mit Robin Daniels. Vorwort von Lavrence Durrell.* München, R. Piper & Co. Verlag, 1982 (Ed. I), 1985 (Ed. III), 208 p.

Prefațat de Lawrence Durrell, volumul *Ich bin fasziniert von allem Menschlichen* cuprinde nouă capitole, o *Introducere*, un *Cuvînt de mulțumire* adresat colaboratorilor externi și uzualul *Indice* tematic și de nume proprii. Tematica abordată în dialogul celor doi autori ,departe de a urmări cronologic viața artistică și particulară atît de complexă a virtuozului american, surprinde aspecte de interpretare și practică artistică, pedagogie și critică, estetică și stil în compoziție ,dar și extrem de pertinente și de personale reflecții despre artă și viață, despre dirijori și critici muzicali, despre propria școală muzicală fondată pentru tineretul zilelor noastre.

Yehudi Menuhin rămîne o personalitate de-a dreptul cuceritoare nu numai în maniera cum cîntă, ci și în tot ceeace spune, ideile susținute avînd acoperire într-o experiență profesională acumulată de-a lungul a peste o jumătate de veac. Părerile despre Bach, Beethoven și Bartók, despre muzica electronică și componistica actuală (admirabile ni se par aprecierile referitoare la Benjamin Britten), dar, mai ales, căldura portretelor „Marilor mei profesori" — cum îi caracterizează Menuhin pe George Enescu, Louis Persinger și Adolf Busch — asigură volumului un interes major pentru specialiști și cititori, mai presus de simplele amănunte autobiografice.

Nu putem intra în detaliile volumului. Menuhin discută problemele în amănunt, migălos, precis. Poți accepta ori respinge ideile sale, însă nu rămîi niciodată indiferent la afirmațiile, riguros susținute. Despre critica muzicală de pildă, autorul susține că momentul primului impact cu partitura în sala de concert îl prețuiește mai mult decît pe cel care studiază anticipat lucrarea, înaintea primei audiții. Frumusețea sunetului natural este astăzi prea puțin apreciată de critici. Există prea multe *mode* (din fericire trecătoare), diverse școli de interpretare (cu abuzuri de *vibrato* și *portamenti).* Este o invazie de femei în violonistica contemporană. Toți aleargă după frumusețea sunetului, unii preferă rezonanța „sălilor" dure a bisericilor. Menuhin preferă *calitatea* naturală a sunetului, nu amplificările și falsificările inginerului de sunet pentru radio și disc.

Un spațiu larg este acordat muzicienilor români. Bineînțeles, George Enescu se află în prim-planul cărții, atît ca pedagog și om, cît, mai ales, ca violonist și compozitor. Pentru prima oară, aflăm dese trimiteri la dirijorul și pianistul Enescu. În prezența clavirului enescian — susține Menuhin — o întreagă partitură ca *Tristan și Isolda* de Wagner devine o lume ce se confruntă intens. „Dintre toți dirijorii pe care îi cunosc — mărturisește Yehudi — pe Enescu l-am înțeles cel mai bine, fiindcă știa să transmită orchestranților și soliștilor siguranță și inspirație". Iar despre pedagogul nostru, spunea : „Enescu lăsa să vorbească mai mult muzica decît el însuși, dar cînd spunea ceva, atunci totul era excepțional !" Sau : „Enescu m-a influențat în diverse moduri prin spontaneitatea sa, prin neasemuita sa dăruire și prin sensul lui de libertate. Aceasta era o libertate care se înălța ca un foc de artificii, arzînd puternic și împrăștiind scîntei". Iar mai departe : „Stăpînesc numai o parte din repertoriul său. Nu posed o gîndire muzicală așa de bună ca el. Nu am talentul său componistic și nici nu cînt așa de bine ca el la pian. Nu voi atinge niciodată calitatea interpretării sale violonistice sau calitățile sale intelectuale și spirituale Totuși, există ceva din caracterul și din ființa lui Enescu care cu adevărat trăiește în mine. Recunosc,

că într-un fel, în tehnica și interpretarea mea. În atitudinea mea față de anumiți oameni și față de viață, poate și în anumite cavalerisme, una dintre calitățile sale primordiale și, în sfîrșit, într-o inclinare romantică, sînt puternic influențat de el. În toate aceste trăsături, Enescu mi-a dat fermitate, iar personalitatea sa trăiește și astăzi". Către sfîrșitul volumului, Robin Daniels îl întreabă pe Yehudi Menuhin : „Care sînt cele mai importante persoane dintre marile personalități pe care le-ați cunoscut vreodată ?" Primul mare și totdeodată unicul muzician, pronunțat de artistul american este ... *Enescu !*

În afara lui Enescu, autorul elogiază încă doi dirijori români : Sergiu Celibidache și Gary Bertini. „Nu bate numai tactul ca alții — spune cu înțeles Yehudi despre Celibidache — ci sondează muzica". Despre „inteligentul" Gary Bertini — fondatorul orchestrei de cameră din Israel și directorul muzical al Orchestrei simfonice din Ierusalim, afirmă, că este „unul din strălucitii tineri" maeștri ai bagheței. Precis, original în idei, Gary Bertini a reușit să ridice formația simfonică printre cele mai bune din lume. Puțini știu însă, că marele dirijor s-a născut în 1927 la Chișinău din părinți români.

Întreaga carte este o pledoarie caldă pentru a apropia oamenii de muzică, atitudinea autorului fiind implicit ascunsă în titlul atît de sugestiv exprimat de cuvintele : „Sînt fascinat de tot ce-i omenesc".

*

Menuhin Yehudi *Kunst Als Hoffnung für die Menschheit. Reden und Schriften.* Mit einer Laudatio von Pierre Bertaux. Ausgewählt, redigiert und aus dem Englischem übersetzt von Horst Leuchtmann. München, R. Piper, & Co. Verlag, 1986, 229 p.

Recenta carte publicată de Editura Piper în ajunul aniversării nașterii marelui violonist, departe de a fi o lucrare omagială, răsfrînge în primul rînd o mărturisire de ideal uman superior, o declarație tulburătoare de înțelepciune a unui om care a înțeles să slujească cu arta sa la apropierea popoarelor și în al doilea rînd o retrospectivă de viață artistică în care a primat munca acerbă spre înaltul meșteșug conștiinciozitatea și probitatea profesională. În multe din paginile recentului volum *Kunst als Hoffnung für die Menschheit* se întrezăresc ideile profesorului și mentorului spirtual, George Enescu, a cărui umbră îl urmărește pe discipol chiar și azi, la vîrsta amintirilor. Există la pagina 136 o fotografie a lui Yehudi Menuhin „odihnindu-se de muncă prin muncă", cu vioara în mînă instalat pe canapea, iar în spatele capului său se zărește pe policioară, chipul plin de blîndețe al lui George Enescu (în binecunoscutul bust al sculptorului Gheorghe Anghel) ce pare că îl veghează peste timp.

Volumul — prefațat de Pierre Bertaux — cuprinde o selecție de 16 *Convorbiri* și *Scrieri*, întocmită de Horst Leuchtmann, autorul traducerilor din limba engleză în limba germană. Sînt suficiente doar cîteva subtitluri, spre a sugera imaginea de ansamblu a antologiei de texte : *Omul în natură ; Statul ca sprijinitor ; Creativitatea în societatea de consum ; Despre valoarea tăcerii ; Ce este pacea ? ; Arta ca speranță ; Despre meditație ; Cum exprimă artistul — creator spiritul epocii sale ?* Departe de a fi simple titluri cu pasionante întrebări de conștiință (poate fiecare și altor muzicieni aflați la vîrsta maturității de gîndire), enunțurile lui Yehudi Menuhin invită la reflecție, chiamă la atitudine fermă în apărarea muzicii adevărate. Nu puține teme abordate în volumul *Kunst als Hoffnung für die Menschheit* se transformă în veritabile apeluri la rațiune politică. Textul *Was ist Frieden ?*, rostit la Tîrgul internațional al cărții de la Frankfurt am Main în 1979 cu ocazia primirii înaltei distincții, reprezintă îndemnul unui mare artist care a desprins din ororile celui de al doilea război și din crimele nazismului învățăminte de majoră semnificație pentru toți cei ce zăngăne necontenit armele, în loc să-și încarce bateriile sufletului — spune Menuhin — cu *Simfoniile* lui Beethoven, *Dramele* lui Schiller și Lessing, poezile lui Goethe, Heine și Hölderlin. Este interesantă incursiunea istorică ce o întreprinde asupra compozitorilor de origine germanică, unde Mozart a apelat la sursele italiene, Beethoven la folclorul scoțian, Haydn la cîntecul popular unguresc în timp ce Händel a respirat clima engleză. Creația lor — constată cu justețe Yehudi Menuhin —a fost fertilizată de aceste legături spirituale. Oare omenirea nu are dreptul să continue asemenea idealuri ? Nu reprezintă arta o speranță pentru omenire ? Iată de fapt, criteriul care a dus la titlul volumului apărut în anul aniversar al septuagenarului violonist. Fiecare pagină din cartea lui Menuhin respiră la unison cu acei oameni ce slujesc idealul suprem de pace. Este surprinzător să descoperi în personalitatea umană a acestui virtuoz un om al naturii ,un romantic rătăcit printre semenii veacului atomic. Nevoia de a respira aerul curat al naturii (nepoluate, precizează cu umor maestrul), de a trăi, cîteva clipe singur, liber, neconstrîns de convenințe sociale și de angajamente profesionale, devine pe zi ce trece o necesitate fizică și spirituală. Muzicianul ține să se explice în paginile cărții, deși se simte că a devenit un stegar al coexistenței pașnice pe planetă. Contactul cu lumea hindusă din Asia, cu literatura și muzica unei lumi încărcată de simboluri izvorîte din arheologia miturilor (un întreg capitol se intitulează *India),* i-a lărgit substanțial orizontul gîndirii contemporane, i-a stimulat o nouă filosofie asupra vieții.

De fapt, volumul *Kunst als Hoffnung für die Menschheit* rămîne o culegere de texte de strictă actualitate menită să apropie pe oameni de muzică și pe artiști de semenii lor.

Viorel COSMA

Lucrări inedite de J.S. Bach

Acum aproape două secole, organistul Neumeister copia pentru uzul său personal, 32 de preludii corale compuse de diferiți autori (Pachelbel, Sorga, diverși membri ai familiei Bach etc.). Ulterior, manuscrisul Neumeister a fost achiziționat de muzicianul american Lovell Mason care, în 1873 îl dăruiește bibliotecii Universității Yale. Anul trecut, făcînd cercetări în această bibliotecă, Cristoph Wolff constată cu surpriză că, din ansamblul de 82 de preludii, 33 sînt de J. S. Bach dintre acestea 33 erau pînă atunci complet necunoscute. Cu ocazia tricentenarului J. S. Bach, Universitatea Yale și Editura Bärenreiter din Kassel (R.F.G.) au publicat preludiile coral bachiene, sub îngrijirea lui Cristoph Wolff.

În cadrul unui concert ce a avut loc la Sinaia, au fost executate la orgă, pentru prima dată în țara noastră, de către dr. Sandu A. Sturdza, cîteva dintre preludiile nou descoperite ale lui Bach. Au impresionat splendoarea și diversitatea acestor compoziții pînă de curînd inedite. Între preludii au fost intercalate piese mai lungi și bine cunoscute *(Tocata în re minor, Pastorala în fa major etc.)* în interpretarea lui Emil Dico.

Gheorghe FIRCA

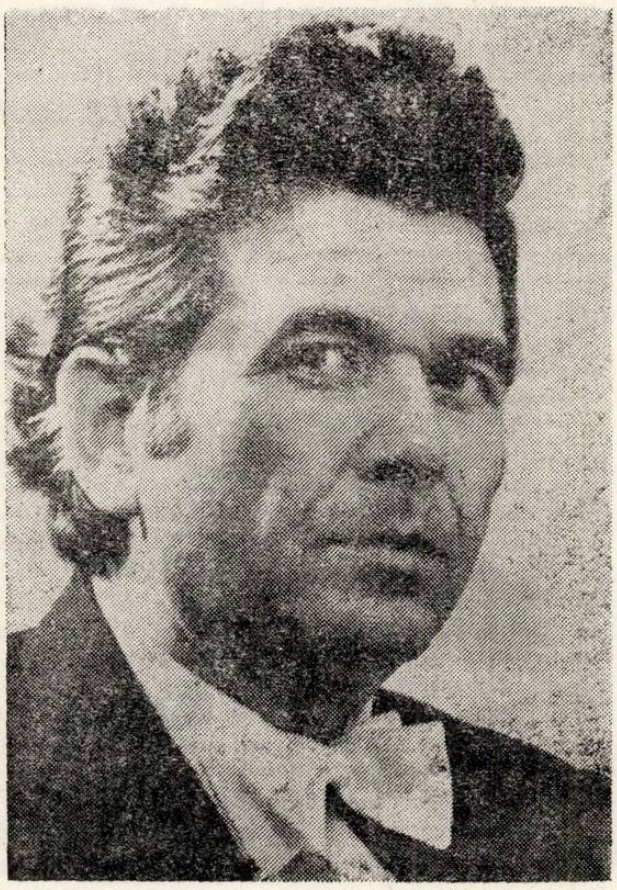
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LUDOVIC BACI

Portrait

Liviu DĂNCEANU

Pour le spectateur de la salle, Ludovic Baci représente ce qu'Elias Canetti, dans un écrit récent imaginait être un chef d'orchestre ; il est, sur le podium, l'homme „surélevé, visible de face et de dos. De face, ses gestes agissent sur l'orchestre, de dos sur les auditeurs. Les indications proprement dites, il les donne à la main ou avec sa baguette. Voici qu'à son gré un petit geste est suffisant pour éveiller et animer tout d'un coup telle ou telle voix, ou bien pour réduire au silence telles autres. Il a donc puissance de vie et de mort sur les voix. Une voix qui s'est tue il y a longtemps représente la diversité des gens. L'orchestre est comme une assemblée des types humains les plus importants. Leur empressement à lui obéir permet au chef d'orchestre de les transformer en une unité que seul, alors, il représente aux de yeux de tous".



Du point de vue du biographe, Ludovic Baci est né à Petrila le 19 janvier 1930. Il suit, d'abord, les cours des sections de musicologie, violon et direction d'orchestre du Conservatoire „George Dima" de Cluj-Napoca où il a comme maîtres, parmi d'autres, Janos Jagamas, Antonin Ciolan, Albert Markos, Gábor Jodál, Ștefan Lakatos et Peter Zsurká. On le trouve ensuite, de 1951 à 1956, au Conservatoire „P. I. Tchaïkovski" de Moscou, étudiant avec les professeurs Nikolaï Anossov la direction d'orchestre, Rogal-Levitzki l'orchestration, Bobrovski les formes musicales et Efsoev l'harmonie et le contrepoint. Depuis 1957, il dirige l'Orchestre Studio de la Radio-Télévision Roumaine, avec lequel il a réalisé un nombre impressionnant d'enregistrements. Il a dirigé dans toutes les villes du pays qui possèdent des Philharmonies ou bien des orchestres symphoniques professionnels et a entrepris avec ceux-là de nombreuses tournées à l'étranger : Bulgarie, Pologne, Hongrie, U.R.S.S., R. D. Allemande, R. F. d'Allemagne, Berlin-Ouest, Suisse, Espagne, Autriche, Pays-Bas etc.

Pour la musique roumaine, Ludovic Báci représente avant tout l'âme de l'ensemble de musique ancienne de la RTV, créé en 1968 et devenu par la suite l'Ensemble „Musica rediviva", ainsi que de l'Orchestre Studio de la RTV. Mais, il signifie de plus le chef d'orchestre qui s'est proposé de donner — et a effectivement réalisé — au long de ses trente années d'activité un nombre record de premières de musique roumaine. Ainsi, d'Anatol Vieru : les opéras *„Iona"* et *„Pedeapsa"* („Châtiment"), les *Symphonies* I, II, III et V, *„Clepsidre I,* le *Concerto pour orchestre, „Muzeu muzical"* („Musée musical") ; de Tiberiu Olah :

„*Cantata ceangăiască*" („Cantate des Ceangăi"), „*Coloana infinită*" („La Colonne infinie") le *Concerto pour orchestre à cordes ;* de Ştefan Niculescu : „*Fragmente*" („Fragments") ; de Cornel Ţăranu : la *IIe Symphonie „Aulodica"* et l'opéra „*Don Giovanni*" ; de Mihai Moldovan : „*Trepte ale istorici*" („Marches de l'histoire"), „*Cantemiriana*", „*Vitralii*" („Vitraux"). „*Tulnice*" („Cors carpatins") ; de Nicolae Brînduş : l'opéra „*Logodna*" („Les Fiançailles") ; de Liviu Glodeanu : le *Concerto pour piano et orchestre* et le *Concerto pour violon et orchestre ;* d'Aurel Stroe, les opéras „*Orestie I*" et „*Orestie II*" ; de Csiky Boldizsar : le poème symphonique „*Muntele*" („La Montagne"). L'énumération pourrait continuer si l'espace le permettait, faute de quoi poursuivons en mentionnant *aussi* les fréquentes premières sur les podiums roumains de musique universelle : Schönberg, Webern, Stravinsky, Bartók, Kodaly, Prokofiev, Chostakovitch, Dallapicola etc., sans oublier qu'avec sa nature exploratrice, aimant fouiller dans les strata „âgées" de la musique, Ludovic Baci a fait revivre dans la vie de concert roumaine des partitions de la Renaissance transylvaine : Östermayer, Bakfark, Sartorius, Speer, Reilich, Căianu, à côté d'autres de la Renaissance et du Baroque européens : Machault, Ockeghem, Telemann, Händel, Bach. Au sujet de ce dernier, il convient de souligner ici le culte tout particulier que Ludovic Baci lui voue, exprimé entre autres par la restitution intégrale de la création de l'auteur de *l'Art de la Fugue* (ce chef-d'œuvre étant d'ailleus gravé sur le disque il y a quelques années, dans de remarquables conditions, avec l'Ensemble „Musica rediviva" sous la direction de Ludovic Baci naturellement). L'effort de notre chef d'orchestre pour reconsidérer la plupart des compositeurs cités ci-dessus en imaginant une stratégie orchestrale adéquate a valu à la plupart de ces œuvres d'obtenir le „bon à diffuser" dès qu'elles furent gravées.

Pour la critique „Ludovic Baci représente le musicien complexe qui se pose des problèmes de style et s'entend à mettre au jour des pages de musique moins connues par le grad public. Il s'entend à réaliser des adaptations et des orchestrations d'œuvres anciennes ; c'est là un travail ingrat qui suppose beaucoup de compréhension" *(Scinteia* — Roumanie) ; en même temps, „Ludovic Baci est un connaisseur averti des compositeurs qu'il interprète et du style de ceux-là ; sans se départir du naturel dans tous ses gestes, il sait faire la preuve de son efficience et de son sérieux dans le travail" *(Diario regional* — Espagne). Les critiques ont soit admiré „son remarquable sens de la forme dans l'interprétation de la *IVe Symphonie* de Brahms" *(Utunk* — Roumanie), „la remarquable interprétation de la *4e Symphonie* de Mahler, rendue avec sensibilité et chaleur" *(Contemporanul* — Roumanie), soit „ont ecouté l'opéra *Parsifal* de Wagner avec la satisfaction d'assister à une musique grandiose rendue en d'excellentes conditions, l'orchestre Studio de la Radiotélévision, sous la baguette de Ludovic Baci a créé des instants de grande responsabilité professionnelle" *(Contemporanul* — Roumanie). Et, parmi ceux des critiques qui ont écouté sa Version de *l'Art de la Fugue*, il y en a eu pour noter : „Si l'interprétation musicale crée de l'effervescence spirituelle et si le vrai triomphe de toutes les difficultés de style (...), alors elle atteint le domaine de la création pure. Un pareil acte de création était réalisé par Ludovic Baci. En même temps, adaptateur et chef d'orchestre, Ludovic Baci nous a offert ce qu'on appelle un modelage spirituel-instrumental du texte et a créé l'image véridique d'un disciple fidèle à la musique dont les caractéristiques sont : l'authenticité et la sobriété" *(Politika* — Yougoslavie). Authenticité, vérité, au nom desquels, s'y conformant" le chef d'orchestre se considère le premier servant de la musique. Cette pensée le domine à tel point que l'idée d'attribuer un autre sens, extramusical, à son activité ne peut même pas lui traverser l'esprit (...) : son activité se trouve au service de la musique, elle est destinée à rendre celle-ci exactement et rien de plus" (Elias Canetti). Toutefois, avec ce „rien de plus" Ludovic Baci — par la manière dont il sert sa vocation artistique et en témoigne — ne saurait être d'accord, l'appreciation de Canetti étant, dans ce cas, insuffisante sinon fausse. C'est précisément le même désaccord que partageait Igor Stravinsky lorsqu'il établissait la dissociation entre l'interprète et l'exécutant : „La notion d'interprétation sous-entend les limites imposées à l'exécutant ou qu'il s'impose lui-même dans l'exercice de son activité qui consiste dans la transmission de la musique à l'auditeur. (...) chaque interprète s'accompagne, nécessairement, d'un exécutant. Mais, le cas réciproque n'est pas vrai". Or, lossqu'on affirme „(...) rendre celle-ci exactement et rien de plus", cela veut dire que l'on envisage sûrement l'exécutant seul.

Pour Ludovic Baci en effet, exécuter une partition signifie, tout d'abord, la comprendre et la transmettre au public sous une forme filtrée, décantée, la restitution d'une œuvre s'identifiant pour lui non pas avec l'acte de la rendre selon „la lettre" mais, plutôt avec la transcendance de son esprit, une transcendance s'élevant de l'état imaginaire, sousexistant, virtuel à l'état réel, existant, actuel ; une transgression conditionnée par le temps, l'espace, la modalité (cette dernière incorporant, l'un à côté de l'autre, le niveau psychique et le niveau social).

Quoi qu'il en soit et au-delà de toute faculté de s'exprimer symboliquement par le moyen d'un certain signifiant, au-delà de toute possibilité de se laisser associer à tel ou tel terme — interprète ou exécutant —, Ludovic Baci représente le modèle du chef d'orchestre intègre, rigoureux mais plein de souplesse dans le contact des styles les plus divers, profondément marqué par la tradition mais *à la fois* si réceptif à toute démarche prospective, disons même génératrice — voir, dans ce sens, ses nombreuses premières de musique issue des rangs de la plus jeune génération de compositeurs —,enfin le possesseur d'un registre de moyens techniques toujours efficaces, toujours opportuns et immanquablement utilisés non pas d'une façon extérieure par rapport à l'acte artistique qu'il se propose de réaliser, mais tout au contraire, comme autant de conduits d'accession à la grande musique afin de rendre celle-ci dans sa plénitude.

Rien de tout cela n'était possible si le départ, la source, ne se trouvaient dans une solide culture générale et de spécialité, apte à orienter la somme des

facultés créatrices du chef d'orchestre vers l'entière soumission à sa propre vocation, à son propre idéal. Là encore, fions-nous á Stravinsky : „Il est juste et normal d'exiger de l'interprète la même soumission et culture que l'on exige du créateur. D'ailleurs, l'un et l'autre trouveront là-dedans la plus grande liberté et, en dernière analyse sinon en première instance, le succès — le vrai succès —, la récompense légitime des interprètes qui, alors même qu'ils se manifestent dans tout l'éclat de leur virtuosité, gardent cette modestie et cette sobriété de l'expression qui constitue le sceau des artistes de race".

Pour finir, rappelons que Ludovic Baci est Prix de l'Association des Hommes de théâtre et musique (1983), spécialement décerné pour ses remarquables performances dans l'interprétation et témoignage incontestables de l'unanime appréciation que Ludovic Baci est une personnalité de toute première taille dans la musique roumaine actuelle.

LIVIU DANDARA

Portrait

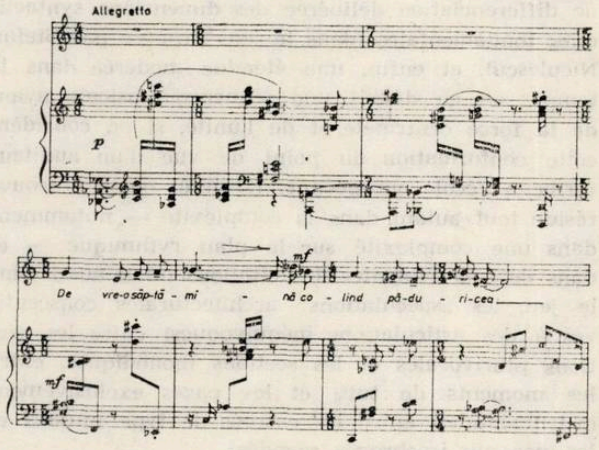
Viorel CREȚU

Deux directions doivent, sans faute, gouverner l'essai visant à tracer le portrait compositionnel de Liviu Dandara (né en 1933 ; études au Conservatoire de Bucarest avec : Ioan Chirescu, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Nicolae Buicliu, Tudor Ciortea, Marțian Negrea, Mircea Basarab, Emilia Comișel George Breazul) : d'une part, la variété de genres et de typologies sonores dont relève son œuvre (depuis la musique pour enfants, en passant par les ouvrages électro-acoustiques et jusqu'à de vastes pièces vocales-symphoniques), et d'autre part, le penchant — qui semble définitif —, au cours de son évolution, vers des territoires esthétiques et ontologiquement musicaux dont certains genres sont moins approchants. Nous serions même tentés d'affirmer, à propos de quelques-unes de ses pages, qu'elles paraissent être moins représentatives de l'auteur, si nous n'étions pas convaincus qu'une personnalité se trouve présente, dans la même mesure, dans une musique „réussie", achevée, comme dans ces partitions auxquelles ont manqué de multiples et diverses circonstances aptes à les finaliser d'une façon représentative, conforme à l'évolution générale de l'œuvre d'un compositeur. En d'autres mots, certain territoire musical, porteur d'idées, semble s'éloigner graduellement de l'univers idéel de Liviu Dandara — univers jusqu'à présent objectivement exprimé à travers des genres musicaux où la parole, l'idée dite ont une contribution décisive — au profit de la prééminence de certains autres territoires sonores (qui ne se trouvent pas, face à ceux auxquels on renonce progressivement, dans un rapport de différence symétrique), où l'eidos est le facteur déterminé sonore et le déterminant esthétique, où le langage tout nu des sons ainsi que les conséquences des enchaînements sonores sont les génératrices de sens et deviennent signifiants par eux-mêmes.

Après qu'il eût traversé une phase — suivant en ligne directe et non-différenciée ses accumulations professionnelles sur les bancs du Conservatoire, Liviu Dandara s'éloigne progressivement mais à un rythme accéléré de quelques unes des modalités traditionnelles d'échafaudage musical, cherchant sa propre voie créatrice dans les essais — suivis avec discernement — d'une avant-garde musicale qui se propose d'amplifier, d'étendre le territoire de la musique en y englobant une diversité de sources émétrices,

de timbres inhabituels, de solutions musicales dont le correspondant immédiat se trouve dans les conceptions relevant de la théorie de l'œuvre ouverte (Umberto Eco définit la structure comme étant „ce qui n'est pas encore" et relie les structures individuelles „identifiées", aux structures „absentes" — d'où la prolifération sémantique de l'œuvre d'art ; intéressantes,le sont aussi les opinions sur la direction constructive, ascendantes d'une esthétique consécutive au structuralisme et aux courants qui en résultent ; dans sa *Structure et sens de la culture (Structura și sensul culturii)*, C. I Gulian écrit : „Dans la plaidoirie pour le sens de la culture et la défense des valeurs, suite à la conviction qu'elles sont indissollublement liées, soudées, aux structures de la culture, les objections critiques plutôt limitant, que complétant, la validité de la méthode structuraliste, ne signifient pas un retour vers le sujet, la réinstallation de l'anthropomorphisme et du subjectivisme existentialiste, mais visent *à rétablir l'interaction et l'équilibre dialectique réel entre société, homme et valeurs,* dans les différentes formes et manifestations de la culture".) C'est là que se trouveraient les éléments entre lesquels — dans les grandes lignes — s'encadrerait la plus grande partie de la création musicale de Liviu Dandara. Ce qui, cependant, la particularise d'une façon intéressante, c'est la persistance, dirait-on, d'„habitudes" propres à l'art de composer, de stéréotypes de pensée, écriture et audition qui se justifient à partir d'une „forma mentis" de la pensée musicale ouest-européenne interférant diversement, à angles différents et en provoquant des déplacements variés d'accent et d'intensité, une esthétique de source numérique dont les procédés et les modalités de conclure sont empruntés aux disciplines qui se subordonnent à la logique. C'est là sa musique, à laquelle s'ajoute un ethos propre qui, le plus souvent, n'est pas celui des œuvres relevant de l'aléatorisme ou des multiples procédés d'ultradétermination, parce que, justement, c'est un ethos profondément autochtone, tel que le conçoit et l'éprouve le compositeur en assumant et transfigurant des sugéstions folkloriques qu'il élève au niveau de facteur dominant à force d'abstraction. En d'autres mots, l'originalite de la musique de Liviu Dandara procedede d'un entrelacement complexe et divers de traits appartenant à un phénomène sonore relevant de sphères (e de modalités) éloignées de la pensée musicale : le résultat témoigne d'une finalité esthétique dans un territoire qui n'est pas directement correspondant avec aucun des éléments qui ont collaboré à la production d'une œuvre musicale signée Liviu Dandara. Aussi, me semble-t-il intéressant de passer en revue ses principales créations dans le but — autant qu'il est possible — d'y établir l'accent, de la manière que je viens de décrire. La démarche a l'avantage de permettre une observation „pas à pas" du phénomène, afin de mieux éclaircir ses ressorts et de le rapprocher davantage des éléments qui peuvent se constituer en éléments d'intérêt et d'originalité.

La musique de Liviu Dandara pour voix et piano s'intègre, en gros, dans une sphère expressionniste où se manifeste clairement une certaine égalité (et égalisation) dans l'enchaînement impression extérieure — compositeur — interprète — (sensation induite dans le) public, d'autant plus facile à obtenir (et maintenir) que le degré de tension est plus élevé et, par conséquent, loin des distorsions, des déformations et de l'entropie qui surviennent nécessairement sur le chemin de l'œuvre vers le public. Dans *Patru schițe de peisaj* (Quatre esquisses de paysage) — 1962, sur des vers de Veronica Anton Cambir, *Echinox* (Equinoxe) — 1963, sur des vers de Marcel Breslașu, *Două cîntece* (Deux chansons) — 1965, sur des vers du même et *Columne* (Colonnes) — 1967, sur des vers de Dragoș Vrînceanu, le style en est clairement expressionniste, comprenant par là certaine tension



Ex. no. 1

des intervalles, une variété accrue des caractéristiques et des conjonctures événimentielles sonores, certaine égalisation, sur de larges surfaces, du détail, due à une surcharge informationnelle à l'audition ; tout cela rend possible la structuration sur de vastes surfaces sans différenciation évidente entre ce qui constitue le principal et ce qui apparaît (doit apparaître) comme secondaire. Voici un exemple d'*Equinoxe,* éloquent pour un type de musique où l'ensemble des douze sons c'est périodiquement et aussi fréquemment que possible reconstruit (reconstitué), l'intersection avec le modalisme étant assez ambiguë et déplacée vers ces territoires où, tout au moins à l'audition, l'ensemble des douze sons est utilisé librement, où les modes à plusieurs sons et le sérialisme — moins restrictif comme technique d'écriture — tendent à se superposer *(ex. 1).*

La musique de Liviu Dandara est dense et multicolore, dans une tonalité généralement sombre bien que, par exemple, dans *Țara spicelor și a scînteilor* (Pays des épis et des étincelles) autant que dans *Carul de foc* (Char de feu) — les deux faisant partie du cycle *„Colonnes"* — se fasse sentir certain éclat sonore, non pas vers le complément précis des tons sombres, mais plutôt vers une luminescence agitée, si on peut ainsi dire, en tant que résultat de fréquents crépitements, d'intensités et de gammes chromatiques diverses, avec ruptures de rythme et

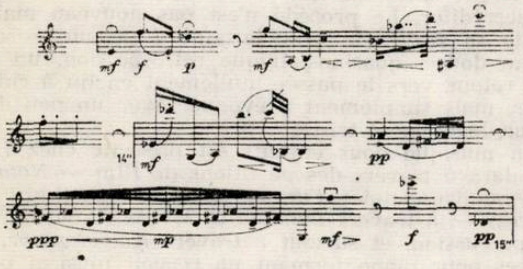
de régime sonore qui, souvent, interviennent en sollicitant au maximum les ressources d'expression et de „versatilité" sonore des touches du piano.

Parmi les titres des pièces chorales, se détachent tout particulièrement *Din munți* (Des montagnes) — 1956, poème pour chœur double, sur des vers de Dragoș Vrînceanu, *Imnurile închinate verii* (Hymnes offerts à l'été) — 1967, en l'espèce trois madrigaux pour chœur double, xilophone et vibraphone, sur un texte de Vasile Băran et *Rugăciunea* (La prière) — 1978, pour chœur, piano et percussion, sur des vers de Eugen Jebeleanu. Les *Hymnes offerts à l'été* méritent une attention spéciale : on y distingue trois moments, trois joyaux vocaux : *Marea* (La mer), *Pămîntul* (La terre), *Soarele* (Le soleil). Chaque moment a sa propre personnalité, c'est-à-dire une conformation avec point culminant, certains moments symétriques, une variété incontestable d'écriture et de différenciation délibérée des dimensions syntactiques fondamentales (dans le sens proposé par Ștefan Niculescu), et enfin, une étendue modérée dans le temps ; on en déduit une séquence musicale ayant de la force centripète et de l'unité, si on considère cette conformation du point de vue d'un auditeur formé à l'école européenne. L'intérêt qu'on y trouve réside tout autant dans la complexité — notamment dans une complexité sur le plan rythmique — et dans de très évidentes délimitations (mais aussi dans le jeu, les „spéculations" architecturales consécutives à des articulations inéquivoques) entre les sections plurivocales et les sections monodiques, entre les moments de tutti et les pages exclusivement instrumentales, entre les entrées de type imitatif et les moments isochrones, scandés.

La musique vocale-symphonique offre des caractéristiques semblables, à côté d'une complexité qui s'impose d'elle-même, en vous dirigeant (tout en étant elle-même la conséquence) vers des conséquences plus lointaines. La *Cantate 1907* (1957), sur un texte de Pantelimon Popescu, écrite dans une manière qui renvoie manifestement vers le style de certains maîtres de l'école énescienne cultivant les moments d'impressionnisme musical résidant sur une technique folklorique d'esprit modal, est suivie en 1969 par cette autre cantate, *Construcții* (Constructions), sur un texte de Vasile Băran ; l'écriture, quant au timbres, touche ici, fréquemment, au pointillisme, réalisé par une notation précise et, tout autant, par des indications d'exécution supposant une technique considérablement aléatoire pour obtenir les effets voulus. Malgré que l'écriture y soit beaucoup plus complexe comme densité et sémiographie, l'effet global semble toujours tributaire d'une esthétique expressionniste, face à laquelle le compositeur opte pour la conservation d'un grand relief relativement monotone — chose qui, déjà, annonce des significations indépendantes et caractéristiques de notre auteur. Un seul point culminant (autour de la mesure 100) jalonne la cantate, la désinence de l'œuvre tout entière étant plus manifestement présente comme densité sonore que l'„auftakt". C'est là, en quelque sorte, la conséquence d'une prédilection pour l'écriture polyphonique ; fait significatif, le moment culminant enregistre nombre d'interventions instrumentales dont les débuts coïncident (comme si c'était de fragmentaires débuts de chorals — la pensée harmonique y est évidente), le maintien de la désinence étant dû à une transformation sui generis de l'harmonie dans une écriture polyphonique à valeurs longues, avec beaucoup d'attaques proches temporellement (par conséquent une polyphonie assez difficile à percevoir comme telle à l'audition). La variété des timbres et le goût d'une certaine „luxuriance" de tous les paramètres — une luxuriance qui tend à s'égaliser par la redondance informationnelle à la réception — commencent à particulariser le style des compositions de Liviu Dandara. *Cetire pentru cenotaful lui Decebal* (Lecture pour le cénotaphe de Décébal) — 1976, sur des vers d'Alexandru Voitin, est la plus récente œuvre vocale-symphonique du compositeur. Par rapport à la complexité d'écriture de l'ouvrage précédent, on se trouve ici devant une simplification en ce qui concerne l'ultra-exactitude des mélismes et des intonations, sans que, pour autant, l'effet global et local se „détériore" au détriment de la complexité qui, généralement, caractérise l'écriture de détail des partitions. C'est au chœur que revient ici la prépondérance, contrastant en quelque sorte sur le plan du style avec le reste dans ces longs passages *sotto voce* que celui-ci entonne, ayant l'aspect de choral ou bien, plus loin, de chant byzantin harmonisé avec un maximum de simplicité dans une manière *falso bordone*. Ce sont des moments à l'allure hymnique, suggérés et déterminés par les sens du texte, le compositeur ayant voulu y mettre certain parfum archaïsant ; de la confrontation de ces moments-là avec ceux de grande tension — réalisés par la complexité des timbres et dans un régime de tutti —, résultent des architectures effectives et des constrastes signifiants sur le plan musical. L'hétérophonie y joue un rôle principal, réalisée librement ; même principal rôle pour les pédales des timbres électrorythmiques ou dans le genre de fascicules sonores évoluant d'une façon autonome quasiment détachés du contexte. La possibilité entrevue par le compositeur de „compléter" le discours sonore par l'enregistrement de séquences exécutées simultanément qu'une exécution *life*, amène la naissance de superpositions polyphoniques inédites ou les différences entre „voix" s'accentuent à l'aide de différenciations *life* — réalisées par des moyens électroniques.

La création de chambre est le mieux représentée. Des pièces comme *Miniatures pour piano* (1959) — sur un commentaire en vers de Veronica Anton Cambir — la *Suite pour piano* (1960), la *Sonatine* (1961), la *Toccata* (1965), la *Sonata brevis* (1965) pour piano, les *Trois mouvements pour clarinette et piano* (1963) et *Hypostases* (1966) pour quatuor à vents, ouvrent et continuent un chemin créateur qui s'annonce fécond. La *Sonate pour clarinette* (1966) atteste une préoccupation marquée quant à l'exploitation d'un ethos quasimodal après le déroulement et la réitération d'une série ou la reprise des sons de la respective série est loin de coïncider avec l'articulation du discours sonore. Marquant (dans le premier mouvement) un „déplacement à droite" (chaque tronçon, séparé au moyen de césures, contient 13 sons, si bien qu'après

douze pareils tronçons on revient à l'ordre des sons du premier) dans l'articulation de la forme, simultanément avec la répétition non-transposable de la série, il en résulte une mélopée qui n'est pas tout à fait sérielle — ayant des éléments de certe modalisme si on envisage attentivement la série —, quoique le principe de variation continue — ici libre — se revendique de l'esthétique de l'école viennoise. Cette esthétique est greffée — chose fort intéressante — sur une écriture clairement dominée par la présence de formules mélismatiques propres au jeu de flûte. Dans leur déroulement quasi-aléatoire, à la flûte, compte davantage le coloris, le caractère spécifique, la prégnance du tracé de ces mélismes, que la précision de l'intonation. Cette idée est empruntée par le compositeur et „stabilisée" sur le plan de l'intonation grâce à l'association d'une technique de variation du type sériel. Le système rythmique, libre, du type parlando, les nombreuses formules proprement caractéristiques des instruments à vent et simulant l'improvisation, les modes qui varient selon l'exécution instrumentale — voilà ce qui constitue en grand les traits d'originalité d'une œuvre aux apparences épigoniques mais en réalité posant d'intéressants problèmes d'association, dans un but esthétique, de manières compositionnelles très éloignées.



Ex. no. 2

La polymorphie mélodique et la „polytropie" des timbres va évoluer, dans l'art de Liviu Dandara qui ne cessera de s'en préoccuper, sur un chemin des plus intéressants. La première phase sera celle de la suppression des repères obligatoires de la musique sérielle — soit, les sons — et du maintien seulement de ces éléments qui lui sont indispensables pour réaliser le mouvement, une agitation de type Brown se déployant d'habitude à une vitesse soutenue. A ces transformations s'associent d'autres transformations sur le plan des timbres ; le fait est normal puisque l'excès de mouvement, superposé à des principes propres à la technique de variation, attire *ipso facto* la nécessité d'élargir le diapason des timbres utilisés. Dans *Dialoguri cu axa timpului* (Dialogues avec l'axe du temps) — 1968 et *Pentaèdres per la Musica Nova* (1969) coexistent des strata organisés (pseudo) en série et d'autres strata dont les critères de jugement et de définition sériels semblent plutôt géométriques ou même anthropologiques (ce qui compte c'est la „forme", le *Gestalt* du „geste" sonore, ayant, dans la même mesure, des répercussions sur la sémiographie de l'œuvre et sur la coordonnée visuelle de l'exécution). De la fréquence et la prééminence de quelques unes de ces strata — plus ou moins brouillées par des déploiements modaux-sériels sur les notes et les touches — il naît une dimension psychologique qui entraîne un transfert vers la psychologie de l'audition, vers l'introspection et l'induction de la subjectivité et de la relativité introspective là-même où le facteur-roi en est le Temps ; les aspects d'ontologie musicale concernent strictement les définitions possibles de ce dernier (évidemment, sur le plan psychologique), là-même aussi où la réitération, la domination du coloris d'un paramètre, d'un „geste" sonore, de structures complexes (video-) sonores — le facteur visuel commence déjà à gagner du poids chez Liviu Dandara — peuvent avoir des conséquences, peuvent inférer sur certaines dimensions de rituel, de mythologie de la conscience, de la sensibilité ou des structures de pensée et d'affectivité de l'individu, des individus. Dans ce sens, ne sont pas non plus fortuits les renvois des titres des pièces *„vers le Temps"*, tels par exemple : *Dialogues avec l'axe du temps, Le temps qui montre le Nord, Temps suspendu ;* la même chose pour ces titres qui renvoient *vers des vécus dans la Temps : Incantație* (Incantation), *Trei stări despre liniște* (Trois états dans le calme).

Insistons quelque peu sur ces aspects. „Dès l'instant que la conscience psychique de soi fonde son activité rationnelle sur sa cadence de temporalité, et que cette cadence de temporalité prend la signification passé-présent-futur, l'affectivité psychique s'est signifiée l'irreversibilité de sa temporalité existentielle en lui donnant un *sens :* se fair être au futur. Le *sens* est apparu dans l'existence-conscience et la détermination par le sens devient *ipso facto* le mode général de détermination de la conscience dont l'acte premier, dans sa relation au monde, sera la *donation de sens.* De là, la bipolarité des déterminations fondamentales de la conscience : sens — non-sens ; oui — non ; vrai — faux etc. En tant que *conscience affective des choses,* la conscience psychique se temporalise dans le monde ; son existence est une fuite, un écoulement continu de temporalité dans le temps du monde" (Ernest Ansermet — *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*). Mais voici encore une autre opinion, d'une perspective différente mais arrivant à des conclusions analogues : „la variabilité synchronique des langues s'ajoute la variabilité diachronique (..). Dans le temps, comme dans l'espace, les différences sont irreductibles et plus importantes que l'identité, non pas dans le sens de chronologie et illustration d'une essence éternelle, mais comme déroulement irréversible et irréductible" (T. Todorov, *Théorie du symbole).* C'est clair : aux idées de *sens* et de *différence,* les deux fonctions de temps, s'associent, sur le plan musical, l'articulation du déploiement sonore ; une musique n'ayant ou ne soulevant pas — ce qui n'est pas toujours la même chose —, à l'audition, des différences perceptibles et du sens, peut être tenue comme l'équivalent d'une musique atemporelle. Dans cette direction, Liviu Dandara ne fait pas de progrès car — je crois — il opte pour la perspective d'une „surveillance" du déroulement tempore-sonore, le maintenant inéquivoque à tel point qu'il suggère l'inexorable ; ses moyens ? par l'écriture de déroulements sonores articulés avec précision (bien que pas tous les paramètres s'accommodent à l'unisson — preuve en cela d'astuce, de fantaisie) et par l'institution, notamment dans les ouvrages de sa toute dernière étape créatrice — de périodicités perceptibles en tant que telles même si les limites de la structure sonore, du geste instrumental ou des articulations son-silence restent relâchées, mais pas autant pour qu'elles ne puissent pas s'affranchir de cette colonne paradigmatique. De la sorte, Liviu Dandara conçoit un temps irréversible auquel — en le tranchant, en le mesurant et le structurant pour ainsi dire — il ajoute une dimension extérieure, „gelée" à partir de laquelle — engrené dans une dimension de rituel („La musique engendre l'harmonie universelle et le rituel fonde l'ordre dans l'univers" — Confucius) — il peut ouvrir son œil sur une *sui generis* ontologie du temporel et du surtemporel (moins cependant de l'atemporel). *Trei stări despre liniște* (Trois états dans le

calme) s'intitule une de ses dernières créations ; ici l'émergence — non ressentie comme forcée — de modalités descriptives et de classement du temps psychologique, ne semble pas étrangère car ces idées, et je ne sais pas dans quelle mesure le compositeur a voulu ce rapprochement ou si ce n'est qu'une simple coïncidence, on les trouve aussi dans la sphère culturelle chinoise : „Ce que nous appelons *ch'i-yün* (en traduction : la résonance de l'esprit) doit être innée en notre être humain. En effet, la majorité des idées naissent dans un état de vide *(hsü)* et de calme *(tan)*" — Li Jih-hua. Les titres des trois parties de la pièce susmentionée sont : *Liniştea adîncului* (Le calme des profondeurs), *Liniştea înaltului* (Le calme des hauteurs) et *Liniştea liniştii* (Le calme du calme). Rapprochements fort évidents, à mon sens. J'écrivais tout à l'heure que les barres de séparation n'agissent pas au niveau de tous les paramètres. Voici, par exemple, au finale de la première partie, où l'on peut dépister une reprise, la succession des intervalles, au violon, pourrait être interprétée comme se conformant à certains principes de renversement mais seulement au niveau d'intervalle-cadre (en d'autres mots, le renversement n'en est pas un, strict, mais au fait il fonctionne relativement librement au niveau de tous les passages). Pareillement, au piano : la succession fa dièze, mi, fa, ré, la bémol, do est de la sorte entrecoupée que la cadence propre à la pensée répétitive ne se fait plus sentir. Des préoccupations analogues sont manifestes dans la *Sonate pour un seul piano* (1981). Le balancement entre présence et vide (silence), l'exploitation du „calme" musical entendu comme la sensation d'une absence ressentie en fonction du contexte, plutôt, avec d'immanents renvois vers une présence sonore tenant de la physiologie humaine (rythme du corde, pression du sang etc.) de chacun d'entre nous, seraient des éléments retrouvables ici auxquels pourrait s'ajouter ce plus ancien penchant du compositeur vers les polymorphismes instrumentaux et vers — mais rien qu'ici — l'ébauchage de certaines présences instrumentales réalisant des gestes sonores limpides, ayant le rôle de personnages sonores, aux capacités construtives de structure dans l'har (la dishar)monie scontée de l'œuvre.

Revenons cependant, pour l'intérêt qu'on peut leur trouver, à ses œuvres de chambre antérieures. *Incantation pour flûte solo, résonnateurs naturels et amplificateur* (1973) se porte vers la zone de la mémoire musicale, essayant de „réinjecter" des déroulements sonores pourvus d'un sens dans le circuit supposé de l'audition publique et, implicitement, sous l'aspect de la variante *life* cumulée avec ses duplicats mnémoniques dont le nombre — grâce à la ré-réimposition dans le circuit de l'audition — peut croître, en théorie, à l'infini. Les résonnateurs naturels sont un piano à la pédale bloquée, ou bien un vibraphone avec le moteur à l'état de fonctionnement, ou encore un groupe de cloches suspendues à un support et sans sourdine (ces cloches s'entrechoquent conformément à la loi de Foucault : la période est fonction de la longueur du pendule, les impacts étant marqués, dans le temps, par le moindre multiple commun). *Quadriphorium* pour piano (1970) introduit, d'une façon représentative, chez Liviu Dandara, les idées d'opéra ouvert *(l'opus aperta)*. La pièce consiste dans ce cas de quatre „structures" (O, K, B,P) interprétables dans n'importe quel ordre ou superposées, grâce à un enregistrement et une exécution concomitants, de même que par exécution renouvelée chaque fois grâce à une superposition *ad libitum* (sont ainsi possibles des exécutions à lecture renversée des enregistrements). Cependant, l'œuvre introduit aussi les idées de musique concrète. Dans ce cas alors, celle-ci est obtenue exclusivement au piano par une grande variété de modes d'attaque de l'instrument. Cela étant, l'ouvrage s'approche plutôt du type de musique généralement englobée sous la notion de „classe de composition" permettant des lectures variées, dans une variété qui résulte de multiples superpositions et pas à tout prix d'interprétations non-restrictives de la notation musicale (conséquence de probables voies équivalentes déduites du même axiome générateur). *Timpul care arată nordul* (Le temps qui montre le Nord) — 1980, marque les préoccupations de théâtre instrumental de spectacle syncrétique, de mise en scène acoustique et de métamusique du compositeur (l'exemple no. 3 reproduit le schéma de la disposition et de l'évolution sur la scène des instrumentistes ; sur le parcours, les moyens électroacoustiques interviennent substantiellement).

Si, dans ses œuvres antérieures, le geste de virtuosité, réalisé par l'extrême exploitation des possibilités du sérialisme intégral, était présent comme dominante — possible — de son style créateur, voici que maintenant, ce même geste — passée, précédemment, à travers les „rouages" pour une bonne part sémiographiques de l'abstraction et de la généralisation — se désubstantialise au maximum pour devenir élément de théâtre instrumental (quelques exemples d'indications dans la partition : „écoute; mime sur le vibr., sur le synchr., mime gliss. latéral sur les cloches, en suivant le son du gong en descendant les bras" etc.) ; plus loin, le fait qu'il saisit au sein des genres bien établis dans la tradition musicale des stéréotypies à effets de rhétorique conventionnelle ou du tout ordinaire (et nullement dans un sens péjoratif), pousse le compositeur à concevoir des dimensions métamusicales en accouplant des segments apparentés comme source et signification (gestes musicaux rhétoriques) mais sonnant très différemment — ici à cause du contexte sociohistorique différent qui les a fait naître, instaurer et accréditer. Le procédé n'est pas nouveau mais il garde sa fraîcheur, une certaine fraîcheur — celle d'une douce, quasinostalgique rétrospection, un tendre retour vers le passée, nullement enclin à ridiculiser, mais simplement à évoquer avec un peu d'humour, légèrement triste...

La musique pour enfants est présente chez Liviu Dandara à travers des partitions de film — *Nota rea* (La mauvaise note), *Furnica* (La fourmie), *Fratii* (Les frères) —, à travers *Bamba !* (1971) pour vent ou voix et percussion, et surtout à travers *Kaléïdoscope*, des pièces pour piano formant un recueil musical pédagogique imprimé en 1974. On peut y voir une continuation du genre de démarche pédagogique entreprise par Bartók dans *Mikrokosmos* ou bien par Debussy dans *Etudes :* le fondement de ce possible rapprochement c'est la nette délimitation des problèmes pianistiques à étudier et transgresser. La modernité de l'ouvrage réside dans l'intégration, à usage pédagogique, de certaines conquêtes de technique instrumentale réalisées par la pianistique contemporaine sous l'impact des créations nouvelles. Clusters, jeu divers de pédales, jeu à même l'instrument dans les manières les plus diverses, polyphonies multiples et complexes, jeux dynamiques variés etc., voici quelques-uns des problèmes abordés, avec le même sérieux dans l'application pédagogique de sa méthode qu'Alfred Cortot, dans la sienne, par exemple, traitait le passage du gros doigt par dessous la paume ; bien plus, le titre lui-même annonce la grande diversité du contenu : les facultés pédagogiques, sur le plan de la pianistique, peuvent ainsi s'étendre — à juste titre d'ailleurs — jusqu'à une éventuelle pédagogie de *l'ars componistica*.

Parmi les créations de musique électronique (on rappelle que la bande de magnétophone enregistrée participe fréquemment au spectacle musical, chez Liviu Dandara), je mentionne *Timpul suspendat* (Temps suspendu) et surtout *Fresca* (La fresque), de la musique électronique réalisée dans les Studios de la Radio-Diffusion tchécoslovaque de Plzen, à l'aide d'un synthétiseur 1000—ARP. Tout le matériel est construit de chansons populaires roumaines (chansons rituelles, chansons de travail, chansons de divertissement ou, enfin, des airs propres à certaines coutumes : la „chanson de l'ours" par exemple, à côté de certains airs exécutés ordinairement au cor

des Alpes etc.) extraites des archives de folklore. Le compositeur se sert même de vieux enregistrements sur phonographe (tel, les chansons des veneurs de boues), le bruissement spécifique de ceux-là entrant de la sorte dans la composition du total final. Sur un fond sonore continu se produit une amplification progressive, en concomitance avec une augmentation de densité de l'information auditive, pour qu'en dernière instance, le tout revienne à ses paramètres initiaux. Sur ce tracé progressif, se font entendre de brefs moments de „percussion" — en réalité, des pas de danse (c'est le *Călus* la danse rituelle traditionnelle), ainsi que d'autres courts moments „d'irruption" de signaux vocaux à la limite des possibilités de recomaissance et d'identification des sources de provenance. Tout semble n'être qu'une pâte informe si on l'observe d'en-haut, ses microreliefs étant creusés à la limite humaine l'identification. La saveur sonore de l'œuvre est toute particulière : on y trouve un exemple — à mon avis — d'arrangement contemporain à partir d'un vieux substrat folklorique européen, de manière à ce que le résultat final et dûment achevé ne „rompe" en rien le point de départ et ne se dissolve point dans une inexpressive neutralité culturelle.

Dans le domaine de la musique symphonique, je rappelle la *Simfonieta lirique* (1958), *l'Ouverture solennelle* (1959), la *Suite pour orchestre* (1962), le *Divertissement pour orchestre* (1964), autant d'ouvrages plus ou moins marqués par ses études du conservatoire. Dans *Expressions humaines* (1969), une musique apparentée comme technique de l'écriture, aux *Pentaèdres* et au *Dialogue avec l'axe du Temps*, Liviu Dandara emploie des combinaisons et des permutations de structures modales, sous l'influence, très évidente, d'une technique sérielle. On y sent aussi certain goût pour l'aération de l'appareil orchestral, afin de mettre en relief les facultés spectaculaires du geste instrumental considéré isolément (l'esthétique est la même que dans les pièces mentionnées). La dimension linéaire, dont le corollaire inhérent est la polyphonie, est aussi bien représentée ; bien mieux, la diversité rythmique, l'angularité des dessins mélodiques, les dimensions variables des mélismes qui interviennent, tout cela représente, grâce à leur superposition, des attributs objectifs de la complexité (de conception et) de réalisation de notre compositeur. *Spații* (Espaces) — une musique stéréo pour 32 instrumentistes et amplificateur (1971), poursuit le chemin de sublimation du geste sonore afin d'en garder le strict nécessaire seulement. La coordination du discours musical y est bien mis en vue ; d'une part, un son *La* évolue „stéréophoniquement" dans les compartiments orchestraux, d'autre part, la tessiture orchestrale est tributaire d'une pensée contrepuntique bien mise au point selon l'esprit d'un équilibrage et d'une diversification polyphonique traditionnelle et, plus précisément, de style Renaissance.

Dans les grandes lignes, la forme est une forme d'arc, un pont, avec une large portion dominante au centre de la partition, et sans importantes césures. Par rapport à l'ouvrage antérieur, ce qui disparaît dans la complexité du travail rythmico-mélodique de détail, est reconquis au profit de l'unification orchestrale, car on se trouve devant de cohérentes évolutions des parties, redevables à toute une véritable stratégie de l'ensemble laquelle — en se programmant des modalités manifestes d'évolution (sans, toutefois, avoir affaire à un discours sonore continu, linéaire dans le strict sens du terme) — exige au niveau du détail certaine classification typologique entre des limites de luxuriance sonore plus restreinte. Pour satisfaire dès lors au besoin d'unité centripète de la forme, le compositeur a recours à ce procédé descendant d/une esthétique classique — grosso modo parlant — et je ne crois pas être dans l'erreur si j'affirme que — sur le total de la création de Liviu Dandara, disons sur l'ensemble de son évolution, ce qui me semble déterminant comme trait de style c'est son équilibre dans la réalisation de la partition, même si, au concret, certaines de ses pièces se proposent de brusquer les us et coutumes, les traditions de l'audition musicale. La richesse instrumentale des parties ne contrevient pas à ce que je viens de dire et, ce qui semble définir Liviu Dandara telle une signature autographe, est justement cette faculté d'accéder à l'équilibre, cette possibilité — tellement sienne — de conquérir le calme „classique" en partant des niveaux les plus divers et les plus différents comme conceptions et perspectives.

Geste sonore

— Sérialisme intégral — luxuriance d'écriture avec de claires caractéristiques contrapuntiques

— Musique aléatoire-concrète épuration du geste des repères d'intonation

— Théâtre instrumental — instauration de la dimension visuelle du geste

— Métamusique évoquée au niveau de la séparation, de la copie et du placement dans le contexte de gestes instrumentaux à sens stylistique d'un historisme précis

— (Re) dimension des éléments psychologiques, opération réalisée par la prédominance de certaines formules, microstructures, modes d'attaque etc., dans un discours malgré tout divers comme variation

— „Sélection et redimension quasi-rituelle" de gestes musicaux, à l'aide de la mémoire de la bande de magnétophone

Temps psychologique

— Musique discrète (aux césures délibérés, perceptibles à l'audition)

— Forme avec (embryons de) reprises aux plus divers niveaux

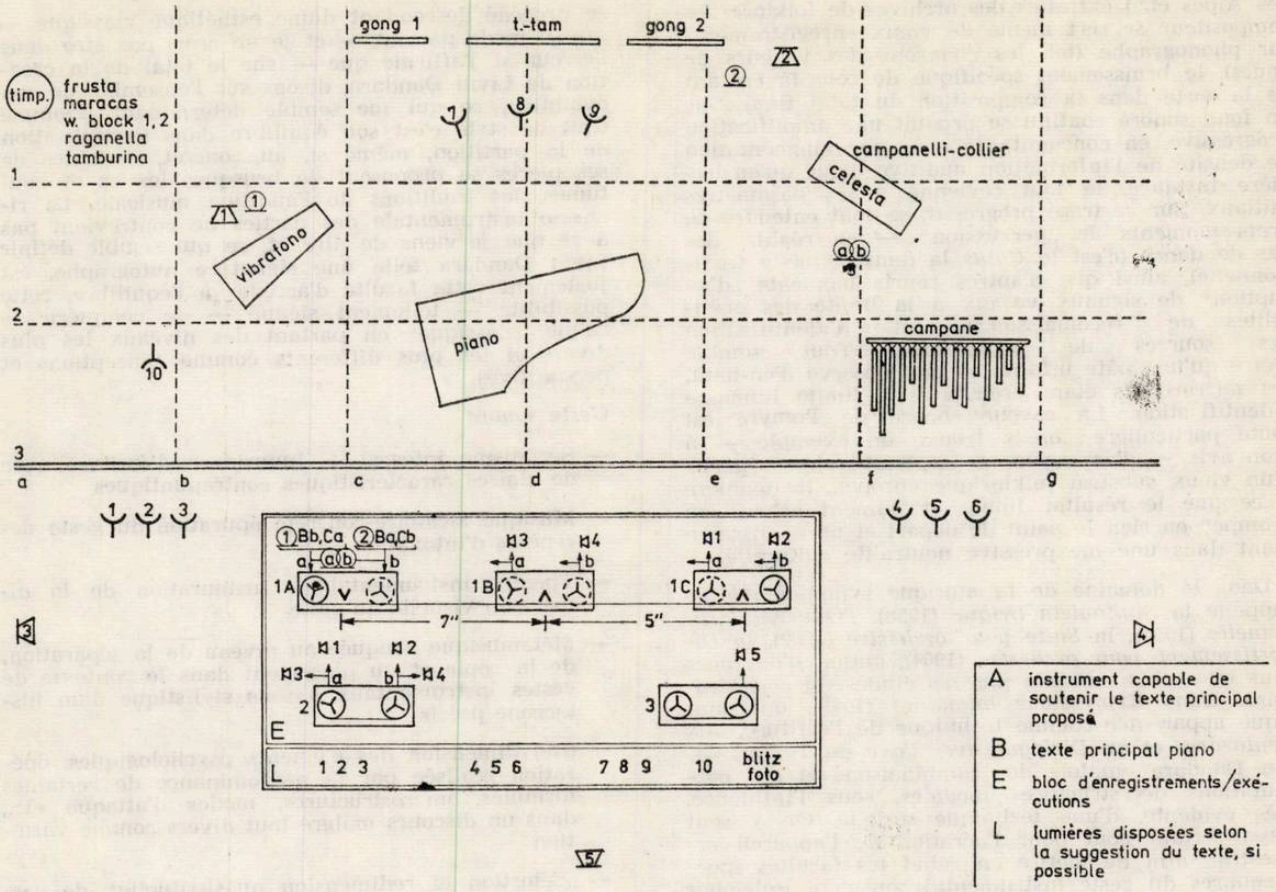
— Techniques sérielles mais de nature prédominante structurale — parallèlement avec

— La poursuite de l'indication chez l'auditeur d'un état fonction de Temps (y compris du point de vue du caractère spécifique de la démarche compositionnelle)

— Moyens électroacoustiques avec rôle de mémorisation

— La parole en tant que facteur constitutif générateur de sens

Il est donc évident que les deux déterminants peuvent coexister : le temps qui structure (colore, définit, détermine etc.) le geste et le geste qui mesure le temps. Et le temps musical — revenons un instant aux idées d'Ernest Ansermet — peut être entendu comme la temporalité de la conscience humaine. Les analogies avec une mentalité proprement roumaine de comprendre l'existence peuvent être des *rapprochements théoriques* possibles entre les idées que je viens de décrire au début de mon exposé, bien que brièvement, et les idées comprises dans ce qui, pour les Roumains, signifie la complexité de l'„espace mioritique". Ce n'est point l'intérêt théorique, qui, ici, prime — parce que l'acte composition-



Ex. No. 3

nel peut être (est l'est) conçu par Liviu Dandara comme un geste d'autorité à l'égard du matériau sonore, car il considère pouvoir s'approprier n'importe quel territoire idéel ou affectif. Pour la valabilité et la viabilité de sa démarche de pensée, dans un but esthétique, essentiel n'est que la congruence du rapprochement sensible entre la personnalité créatrice — dans le cas de notre compositeur, une catégorie empreinte d'une manière spécifique d'être, caractéristique des habitants du Nord de la Roumanie — et la spécificité de son œuvre. Tant que ces rapports existent et ne semblent pas artificiels, on peut parler d'une valeur esthétique. Et si s'ajoute à celle-ci une certaine ouverture esthético-musicale vers des sphères diverses, différentes aussi, du phénomène sonore, on se trouve également devant de l'originalité compositionnelle. Les deux appréciations, j'ose le penser et l'affirmer, sont justifiés dans le cas de Liviu Dandara. Ce qui, néanmoins, représente la „différence spécifique" peut être — et mériterait de l'être — développé théoriquement, c'est à dire l'osmose légèrement étrange, inédite dans tous les cas, entre des modalités d'existence dans la sphère de l'art sonore ayant peu de points en commun.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 9 48 p. București — Septembrie 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (Viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Paul Erdös — Cîntec de toamnă

I. P. Informația — c. 2525

42. 416

Lei 15

10

OCTOMBRIE 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVI NR. 10 (409) OCTOMBRIE 1986

Umanismul artei contemporane

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Încă din perioada interbelică, lumea muzicală din diferite ţări cu vechi tradiţii culturale lua cunoştinţă cu uimire şi admiraţie de originalitatea folclorului nostru, ce perpetuează de veacuri trăsăturile oamenilor de pe aceste meleaguri, felul lor specific şi totodată artistic de a se manifesta prin cînt, la bucurie ca şi la durere. Muzicalitatea înnăscută a poporului, ca şi înzestrarea deosebită a cîtorva dintre reprezentanţii muzicii noastre din aceeaşi perioadă constituiau argumentele ce îndemnau unele personalităţi marcante ale vieţii culturale de peste hotare să întrevadă cu certitudine o viitoare ascensiune a şcolii muzicale româneşti în epocile ulterioare. Ceea ce a condus însă la actuala înflorire a tuturor genurilor, la diversitatea de stiluri din componistica românească, la apariţia operelor de valoare, apreciate pe plan internaţional, este nu numai întrepătrunderea organică a ecourilor muzicii populare cu cele mai elaborate modalităţi de creaţie, dar şi natura diversă şi inedită a problematicii de conţinut pe care o abordează lucrările româneşti scrise în anii puterii populare : *„Este cunoscut că în fiecare epocă* — spunea secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu — *marea artă reflectă imperativele vieţii sociale, idealurile oamenilor, existenţa, munca şi preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat dintotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei ţării lor*". Perpetuînd tradiţiile anterioare ale muzicii corale, genul de cea mai largă răspîndire şi adeziune în rîndul oamenilor muncii de la oraşe şi sate, muzicienii de azi au conferit o nouă dimensiune crezului preluat de la înaintaşi. În acelaşi timp însă, ţinînd pasul cu cele mai noi cuceriri pe plan mondial în domeniul mijloacelor de expresie, compozitorii noştri au ştiut să le valorifice de o asemenea manieră încît în lucrările create să transpară atît schimbările intervenite în peisajul autohton — spectaculoasa lui urbanizare şi modernizare — cît şi exigenţele noi, de ordin estetic, etic, cultural, pe care aceste transformări le introduc în conştiinţa oamenilor.

Îndeosebi în ultimele două decenii, sub îndrumarea Partidului Comunist Român, a secretarului său general, cultura muzicală a ţării noastre a izbutit să devină reflexul artistic şi uman al civilizaţiei socialiste, al realizărilor prezentului, dar şi al ideilor vizionare ce conturează portretul spiritual al omului viitorului. Umanismul muzicii româneşti contemporane — trăsătură definitorie ce i-a atras recunoaşteri pretutindeni în lume — este rezultanta firească a îmbinării specificului naţional cu universul de idei al epocii noastre revoluţionare. *„Avem nevoie de poezie, de muzică, de lucrări plastice care să redea realitatea, viaţa, să imortalizeze munca şi creaţia eroică a poporului nostru"* — spunea secretarul general al partidului la Plenara C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982. Şi acest imperativ s-a tradus în fapt prin efervescenţa creatoare din toate domeniile artei muzicale, prin bogăţia de lucrări de diferite profiluri — de la cele mai accesibile pînă la creaţii monumentale — care au stimulat pe multiple planuri viaţa muzicală, activitatea concertistică, au îmbogăţit emisiunile de radio şi televiziune, acţiunile de popularizare prin carte şi disc. Cercetarea muzicologică şi critica muzicală s-au străduit, de asemenea, să oglindească în mod adecvat patrimoniul în continuă lărgire al creaţiei noastre, atît prin studii şi comentarii, cît şi prin volume ce îmbrăţişează întreg destinul muzicii româneşti.

Se poate aprecia că astăzi, mai mult ca oricînd, viaţa muzicală românească — creaţia, interpretarea, cercetarea, instrucţia şi educaţia muzicală — se integrează în mod firesc în marea mişcare artistică contemporană, făurindu-şi — prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, ca şi prin activitatea talentaţilor noştri interpreţi, prin concertele şi spectacolele de înalt nivel artistic — un prestigiu bine meritat, confirmat prin numeroasele premii şi distincţii obţinute atît în ţară cît şi peste hotare, ajungîndu-se la peste 60 de premii internaţionale anual — ceea ce situează România alături de ţări cu îndelungată tradiţie. Concomitent cu afirmarea crescîndă a

prestigiului şcolii muzicale româneşti în lume, vasta operă de culturalizare şi educare a maselor ce are loc în ţara noastră antrenează acum, în egală măsură, pe compozitori, oameni de ştiinţă muzicală, educatori, cît şi pe interpreţii din numeroasele instituţii muzicale de care dispunem. Participarea maselor la viaţa artistică a devenit o coordonată majoră a activităţii cultural-educative. Nobila operă de atragere a publicului, de iniţiere şi educare muzicală a acestuia s-a impus ca o necesitate imperioasă în procesul complex al formării personalităţii umane. Realizarea unei educaţii muzicale din cea mai fragedă vîrstă, lărgirea continuă a ariei de acţiune a tuturor instituţiilor muzicale prin concerte şi întîlniri cu oamenii muncii, prin deplasări ale colectivelor artistice în întreprinderi şi instituţii, şi îndeosebi în centre muncitoreşti care nu dispun de instituţii profesioniste, au dus la lărgirea ariei de cuprindere a publicului spectator, la o creştere a interesului faţă de fenomenul muzical. Intensificarea sprijinului ce trebuie acordat mişcării artistice de amatori, dezvoltarea deprinderii şi dragostei de a asculta şi înţelege muzica sînt sarcini de cea mai mare importanţă pentru noi toţi cei care ne desfăşurăm activitatea în domeniul muzicii. Un cadru optim pentru împlinirea acestei misiuni ne este oferit de Festivalul Naţional „Cîntarea României", care constituie, aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu, *„o largă mişcare de educaţie şi creaţie, un adevărat festival al muncii şi creaţiei libere, o tribună vastă a manifestării spiritului militant, revoluţionar, a afirmării conştiinţei noi, socialiste"*.

În întreg acest context generos pe care l-am evocat, învăţămîntul muzical — componentă importantă a culturii noastre muzicale — se desfăşoară pe o bază materială şi spirituală deosebit de prielnică unei pregătiri de înaltă calitate, aflîndu-se într-o permanentă legătură cu viaţa muzicală în ansamblul ei, cu oamenii muncii şi contribuind din plin la acţiunea de educare a maselor, la pregătirea exemplară a viitoarelor cadre de specialişti.

Aniversarea victoriei revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă de la 23 August 1944, care a deschis calea unor profunde transformări revoluţionare, a grandioasei opere de construire a socialismului pe pămîntul României, a înfăptuirii înaltelor idealuri de progres şi civilizaţie a poporului nostru luminează în mod fericit şi acea vocaţie pe care arta muzicală şi-a vădit-o dintotdeauna, prin darul ei de „a potoli patimile şi a stinge urile" — vocaţia păcii. Şi, la unison cu întregul nostru popor, muzicienii din România socialistă, ca slujitori ai artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreţi — ca dascăli de frumos, îşi exprimă şi de această dată adeziunea deplină faţă de neobosita activitate a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, faţă de poziţia sa fermă, principială şi constructivă consacrată salvgardării păcii. Vocaţia păcii este o trăsătură distinctivă şi perenă a spiritualităţii româneşti, numeroasele pagini aparţinînd ultimelor două decenii fiind o grăitoare documentare în această direcţie. Astăzi, mai mult ca oricînd, nobilele atribute ale muzicii chemate să răspundă exigenţelor actuale şi de perspectivă ale naţiunii noastre socialiste, aşa cum sînt ele exprimate în documentele Congresului al XIII-lea al P.C.R. — în opera strălucită a secretarului general al partidului — se proiectează şi asupra acestui ideal suprem al zilelor noastre, de promovare a spiritului de înţelegere şi colaborare între toate naţiunile globului, ideal pe care limbajul universal al muzicii îl poate transfigura într-un mesaj însufleţitor, în care să se poată recunoaşte nobilele aspiraţii ale oamenilor de pretutindeni.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Luna iulie debutează la Brașov cu „Zilele muzicii de cameră" manifestare la cea de a XVII-a ediție, în cadrul căreia au avut loc o serie de concerte, iar în ziua de 4 un simpozion cu tema : *Vocația universală a creației și interpretării muzicale contemporane.* Au luat parte în calitate de invitați compozitorii : Theodor Grigoriu și Radu Paladi precum și muzicologii : Gemma Zimveliu, Ianca Stoicovici, Martha Paladi, C-tin Catrina, Laszlo Francisc și Fred Popovici ● La 7 iulie membrii Filialei Uniunii compozitorilor din Cluj Napoca au fost prezenți la simpozionul urmat de audiția unor lucrări contemporane cu ocazia împlinirii a 600 de ani de la urcarea pe tron a lui Mircea cel Mare ● La 29 iulie, la Iași, în sala Casei ne cultură a municipiului a avut loc o dezbatere pe tema : „Istoria poporului nostru — sursă de inspirație a compozitorilor ieșeni." Au luat parte la dezbatere compozitorii : Vasile Spătărelu, Anton Zeman și muzicologul Mihai Cozmei ● La 5 iulie, Casa de cultură din Piatra Neamț a găzduit dezbaterea cu tema : „Rolul muzicii în educarea patriotică și militant revoluționară, în formarea omului nou", cu participarea muzicologilor Mihai Cozmei și Vasile Vasile și a compozitorilor Cristian Misievici, Viorel Munteanu și Vasile Spătărelu ● În ziua de 30 iulie, la București a avut loc vizita de informare și documentare la Palatul pionierilor și șoimilor patriei, urmată de o dezbatere pe tema : „Muzica — factor de educație patriotică, umanistă a tinerei generații". Din partea Uniunii compozitorilor au luat parte : Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Liviu Comes, Laurențiu Profeta, Vasile Tomescu, Alexandru Pașcanu, Anton Dogaru, Wilhelm Berger, Vasile Timiș, Ștefan Andronic, Zaharia Popescu, Mircea Bădulescu, Carmen Petra Basacopol, Nicolae Brînduș, C-tin Arvinte, Sergiu Sarchizov, Aurel Giroveanu, Mihaela Marinescu și Titus Moisescu.

În cinstea celei de a 42-a aniversare a Revoluției de eliberare națională și socială, antiimperialistă și antifascistă de la 23 august 1944 și în cadrul Anului internațional al păcii — la I.U.G. Griviția Roșie a avut loc în ziua de 4 august vizita de documentare și informare a delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor — urmată de un program artistic de lucrări patriotice și revoluționare, inspirate din politica de pace și prietenie între popoare, promovată de R.S. România de președintele Nicolae Ceaușescu — program susținut de soliștii și orchestra Teatrului muzical „Constantin Tănase". Din delegație a făcut parte : Vasile Tomescu, Zaharia Popescu, Mircea Bădulescu, Dan Ardelean și Aurel Giroveanu ● Între 4—10 august, la Sf. Gheorghe — județul Covasna s-a desfășurat Concursul de muzică ușoară românească — interpretare și creație — „Nufărul", ediția a XVII-a. A participat ca invitat compozitorul Dan Beizadea ● Între 1—4 august, în stațiunea Amara județul Ialomița a avut loc cea de a XIX-a ediție a Concursului de interpretare a muzicii ușore românești dotat cu „Trofeul Amara '86, cu participarea în calitate de invitați a compozitorilor și muzicologilor : Vasile Donose, Marcel Dragomir, Vasile Veselovski și Dan Beizadea ● Între 9—17 august, la Sărata-Monteoru județul Buzău s-a desfășurat Concursul ansamblurilor folclorice din țară „Monteoru '86" sub genericul „Tezaur de cîntec și joc românesc" ; au luat parte compozitorii Vasile Timiș și George Drăga ● Între 27—31 august, pe Litoral s-a desfășurat tradiționalul Concurs de muzică ușoară românească — creație și interpretare — „Mamaia '86". Au participat numeroși compozitori și interpreți de frunte ai muzicii noastre ușoare.

STUDII

TEORIA MODERNĂ A MODURILOR ŞI ATONALISMUL

(în jurul unei cărţi)

Anatol VIERU

„BASIC ATONAL THEORY" de John Rahn (Editura Longman, 1980, New York) este mai mult decît ceea ce anunţă titlul ei. Pornind de la analiza muzicii atonale (neguvernată de tonalitate) se ajunge la un model general al gîndirii muzicale intervalice ; acelaş lucru s-a întîmplat şi în „Cartea Modurilor" (Editura Muzicală, 1980, Bucureşti), în care, pornindu-se de la studiul modurilor (înţelese ca scări de sunete şi intervale), s-a ajuns de asemenea la un model al gîndirii muzicale intervalice. Aceste două modele sînt, în mod firesc, extrem de apropiate, dacă nu chiar identice. Mai exact spus : modelul este acelaşi fiindcă modelează acelaşi obiect, însă mijloacele folosite prezintă unele mici diferenţe ; în diferenţe se oglindesc mai degrabă punctele de plecare, muzica atonală de o parte, modurile de cealaltă.

Cartea lui John Rahn este interesantă prin trecutul, prezentul şi viitorul ei. Prin trecut înţeleg masiva şi laborioasa cercetare care a precedat-o. Prin prezent : forma de cristal a cărţii, expunerea clară, un exemplu de excelentă pedagogie. Prin viitor : perspectivele pe care le deschide pentru studiul muzicii şi predarea compoziţiei muzicale. Să vorbim pe rînd despre toate aceste aspecte.

În bogata bibliografie de la sfîrşitul cărţii distingem protagoniştii acestei investigaţii. Pionierii au fost M. Babbitt, (căruia i se atribuie şi un rol formativ), A. Forte, G. Perle, D. Lewin, D. Martino. Li s-au alăturat mai tinerii B. Boretz, R. Morris, J. Rahn însuşi şi alţii. Sper să nu mă înşel în această departajare pe generaţii. Revistele „Perspectives of New Music" şi „Journal of Music Theory" au găzduit o parte importantă a rezultatelor, dar s-au publicat şi cărţi. Există în bibliografie nume şi lucrări nelipsite în muzicologia de avangardă, dar tocmai numele de mai sus au purtat greul, distilînd ideile esenţiale. În timp ce serialiştii şi informaticienii au mers pe linia lor, cercetătorii de mai sus nu s-au temut de algebră, ei au descoperit algebricitatea sistemului temperat pe care s-a clădit muzica europeană clasică şi aceea a avangărzii din secolul XX. Ei au pornit de la analiza noii şcoli vieneze (Schönberg, Berg, Webern), a lui Bartok şi Stravinski.

S-a impus repede noţiunea de *pitch class set* (mulţime de clase de înălţimi), dacă nu mă înşel, la începutul anilor 60. În mod curios, în acelaş timp, noua muzică modală în România descoperă şi ea statutul de mulţimi a modurilor, comportarea ansamblistă a scărilor de sunete şi — ca atare — percepţia ansamblistă a urechii muzicale. Este curios faptul că, după cîte ştim, nicăieri în Europa cu excepţia ţării noastre nu s-a mers pe această linie care presupune analiza muzicii clasice şi contemporane cu mijloace algebrice ; poate că analiştii de tip clasic s-au temut de algebră, iar unii analişti de avangardă nu au avut un contact destul de intim cu muzica clasică şi chiar de avangardă propriu-zisă, căci o analiză aprofundată a lui Scriabin, Schönberg, Berg, Webern, Bartok, Messiaen nu putea să nu ducă la această concepţie.

Cercetătorii americani au operat cu precizie şi răbdare timp îndelungat în clarificarea obiectului cercetării, astfel încît lucrurile au căpătat o limpezime desăvîrşită. În capitolul „The Integer Model of Pitch", fără a se dezvălui integral (din motive pedagogice desigur) izomorfismul sistemului temperat cu structura numerelor întregi, sînt însă admirabil prezentate treptele abstractizării intervalelor. În Tema părţii a doua din *Simfonia* lui Webern sînt extrase mai întîi intervalele aşa cum se prezintă ele : ip ⟨x, y⟩ — „ordered pitch interval" cu mărimea şi sensul lor (urcător sau coborîtor), apoi ip (x, y) — „neordonate", în care se păstrează numai mărimea (nu şi sensul) ; apoi i ⟨x, y⟩ — în care intervalul este luat nu între sunete ca atare ci între clase de sunete (devenind astfel clasă de resturi) şi în fine, într-o ultimă abstractizare, este ales între el şi *simetricul* său (americanii îl numesc, nu ştiu de ce, *complementarul* său), cel mai mic dintre ele. Astfel de ex. intervalul lab [1] — sol devine :

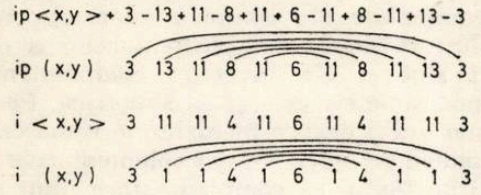
$$\mathrm{ip} < x,y > = -13$$

$$\mathrm{ip}\,(x,y) = 13$$

$$\mathrm{i} < x,y > = 11$$

$$\mathrm{i}\,(x,y) = 1$$

și J. Rahn notează fin și exact (pag. 30) că „*cedînd* informație de detaliu în trecerea de la ip ⟨x, y⟩ la ip (x, y), am *cîștigat* informație despre structură". Și, „pierzînd particularitate se cîștigă generalitate". (La pag. 77 revine la aceeași observație epistemologică).



Prin *pierderea particularităților de detaliu* ale intervalelor se ajunge la o expresie care *scoate în evidență structura* de diamant simetric a seriei weberniene.

Prin reguli precise, minuțios descrise, se arată procedura corectă și rapidă pentru găsirea formei „normale" („canonică" în terminologia noastră) a unei p.c.s. (pitch class set sau mod, cum îi spunem noi) ; se observă cît de *lucrate* au fost aceste aspecte ale teoriei ; ele au fost explicitate pînă la punctul în care au putut intra în pedagogia uzuală.

Sub titlul de *operațiuni de bază* în capitolul III sînt explicate succesiv transpoziția, inversarea și ceea ce americanii numesc *compunerea* lor. La pag. 52 sînt expuse foarte frumoase regularități ale compunerii de transpoziții și inversări.

Este dată o tabelă a tuturor posibilităților de compunere a transpozițiilor Tn (*n* fiind intervalul la care se transpune) și inversărilor Tn I (inversarea este considerată a fi și ea un fel de transpoziție, întrucît lasă neschimbate intervalele modulului) :

1. $T_b(T_a(x)) = T_b(a+x) = (a+x)+b = x+(a+b) = T_{(a+b)}(x)$
2. $T_b(T_a I(x)) = T_b(-x+a) = (-x+a)+b = -x+(a+b) = T_{(a+b)}I(x)$
3. $T_b I(T_a(x)) = T_b(x+a) = (-x+a)+b = -x+(b-a) = T_{(b-a)}I(x)$
4. $T_b I(T_a I(x)) = T_b I(-x+a) = -(x+a)+b = x+(b-a) = T_{(b-a)}(x)$

Se observă că, dacă a doua operațiune (cea din stînga parantezei) este transpoziție, indicii se adună ; dacă este inversare, ei se scad. Două operațiuni de același fel (1 și 4) produc o transpoziție ; două operațiuni diferite (2 și 3) produc inversare.

Odată cu inversarea unui mod este introdusă ideeea de simetrie prin oglindire și, totodată, noțiunea de *indice de inversare* (după Babbitt : suma fiecărui element al modului cu oglinditul său este constantă și se numește indice de inversare) ; ideea de centru de simetrie (axă) rezultă imediat cu necesitate. Este dată de asemenea operația multiplicativă, arătîndu-se rolul privilegiat al multiplicării prin 1, 11, 5, 7 ; aceste elemente parcurg întregul șir al totalului cromatic și formează între ele o structură de grup pentru operația multiplicativă ; se arată că operația acționează nu numai asupra modului, ci, în același timp, și asupra structurii lui. Toate aceste transformări („modale", în terminologia noastră) se numesc în engleză *„mapping"*.

Felul acesta de expunere, care pune de la început împreună mulțimile de sunete, șirurile de intervale și mecanismul transpoziției (precum și alte transformări), fiecare dintre ele fiind ca structură altceva (Dan Vuza a arătat că în esență este vorba despre acțiunea unui grup algebric asupra unei mulțimi), își are rațiunea în economia acestei frumoase cărți. Ea este înainte de toate o carte vie de muzică (pornește de la muzică spre abstracțiune) și aici mă refer la ceea ce numeam prezentul acestei cărți ; după capitolul I urmează o analiză a Temei din partea a II-a a *Simfoniei* de Webern iar după capitolul III — o analiză a piesei *Farben*, a treia din cele cinci piese op. 16 pentru orchestră de Schönberg. Piesa *Farben* este în cea mai mare parte o succesiune (compunere) de transpoziții ale unui acord (pitch class set). Aceste analize extrem de vii pornesc de la ascultarea atentă a pieselor ; sînt „agățate" elementele semnificative, analiza forînd și lărgind departe în continuare, fără a pierde din atenție tocmai percepția auditivă. Analizele sînt excelente, fără a se susține că sînt exhaustive, ba chiar se trimite în bibliografie la analizele făcute și de alți autori ; există în SUA o experiență bogată în analiza noii școli vieneze. Astfel cartea apare în același timp ca un tratat de teorie, dar și o carte de analiză, ba chiar și un mic tratat de compoziție. O seamă de observații ale autorului indică un bun profesor de compoziție. La pag. 109 (paragraful 5.22) este propusă de exemplu *o structură compozițională ;* pornindu-se de la hexacordul { 0, 2, 3, 4, 5, 6} este schițată o strategie compozițională care ține seama de structura hexacordului și intersecțiile diferitelor lui transpoziții.

•

În capitolul IV se vorbește despre *Tipuri de mulțimi* (tipuri de moduri) ; primul criteriu de clasificare va fi cardinalul lor (numărul de elemente), parcurgîndu-se de la mulțimea de vidă, monadele (un sunet), diadele (moduri-interval) și pînă la mulțimea totală (dodecacordul sau *aggregate* în terminologia americană). Astfel s-a procedat și în „Cartea modurilor" atunci cînd s-a întocmit catalogul structurilor modale. Desigur, tipurile sînt clase de echivalență ; fiecărei clase de moduri îi corespunde o structură modală. Fiecărei SM îi corespunde (în interiorul aceluiași cardinal) un tip Tn, cu alte cuvinte, toate transpozițiile acelei structuri. Este de remarcat că J. Rahn (și, probabil, școala americană în genere) pre-

feră să reprezinte o asemenea clasă de moduri nu prin ceea ce numim noi SM sau şirul intervalic asociat *întregii* clase de moduri, ci printr-*unul* din modurile membre ale clasei. Citez : „Prin convenţie, un tip este *numit* sau *reprezentat* de către acela dintre membrii săi care este, aşa zicînd, în *cea mai normală formă*“ (pag. 75). Exemplul dat este (0, 4, 7) Tn pentru acordul major. Noi am preferat pur şi simplu structura modală (4, 3, 5) care este comună tuturor membrilor clasei, adică am transportat tipul de moduri în domeniul intervalelor, căci tocmai ele grupează toate aceste moduri într-o clasă de echivalenţă ; în felul acesta ne dispensăm şi de simbolul ( ) Tn. În general „Cartea Modurilor“ a căutat să deplaseze procedurile de clasificare precum şi celelalte operaţiuni dinspre moduri către structurile modale, dinspre sunete către intervale. Pentru a-l cita pe autorul cărţii, putem spune că astfel „se pierde ceva din particularitate, dar se cîştigă în generalitate“ ; în acest sens, în „Cartea Modurilor“ au fost găsite o seamă de proceduri de efectuare a operaţiunilor direct pe SM. Ni se pare de altfel că, în plus, aceasta simplifică lucrurile, le face mai puţin fastidioase, economiseşte tipurile de paranteze, reducîndu-le la ( ) pentru intervale şi { } pentru sunete. Dar asupra întregii chestiuni vom reveni mai jos.

În continuare autorul grupează modurile în tipuri mai compacte : Tn/TnI, asociindu-le adică pe fiecare cu inversa lui, criteriu care a fost aplicat şi în „Cartea Modurilor“. *Gradul de simetrie* reprezintă numărul de „transpoziţii limitate“ (în limbaj Messiaen) însă în cadrul mai larg Tn/TnI, al clasei de echivalenţă ; e vorba deci de transpoziţii şi transpoziţii prin inversare care coincid. Numărul total al modurilor dintr-o clasă de echivalenţă este de 24 împărţit prin gradul de simetrie al modului.

Se vorbeşte despre *mulţimi simetrice prin inversare (inversionally symmetrical sets), modurile palindrom.* Ele au o axă de simetrie internă sau, cum arată John Rahn, pot întotdeauna căpăta o ordine canonică ce scoate în evidenţă structura simetric-retrogradă. De exemplu, modul { 0, 2, 7 } avînd structura (5, 2, 5) poate fi dispus canonic { 7, 0, 2, 7} avînd indexul de inversare 2 : (2+0 şi 7+7). Se dă teorema : reuniunea oricăror transpoziţii ale unui palindrom este palindrom la rîndul ei. De asemenea se dau modalităţi de dezunire (*disunion* = desfacere) a unui palindrom în submulţimi inverse una alteia.

Există încă un criteriu posibil de grupare a mulţimilor de sunete (modurilor) : înrudirea prin înmulţirea cu 5 sau 7 (inversele fiind o expresie a multiplicării prin 1 şi 11). Catalogul din „Cartea Modurilor“ nu a ţinut seama de el ; s-a oprit aici. Nici J. Rahn nu face clase de echivalenţă cu aceste *pitch class sets* înrudite ; el evocă totuşi această posibilitate în nota de subsol [8] de la pag. 96.

Este surprinzător însă faptul că în text nu se vorbeşte la tipurile de mulţimi despre mulţimile înrudite prin complementaritate. Aceasta ne apare totuşi importantă şi nu numai pentru acelea cu cardinal 6. Există multe proprietăţi remarcabile ale complementarelor, ca de exemplu : inversele complementarelor a două moduri sînt şi ele inverse ; complementara unui mod simetric este şi ea simetrică. Pentru a nu mai vorbi despre incluziunile remarcabile ale modurilor mici în complementarele lor mari şi de faptul că complementara unui mod păstrează acelaş grad de diatonicitate şi cromatism. Este adevărat că, în afară de mulţimile cu 6 sunete, toate celelalte diferă de complementarele lor tocmai prin cardinalitate (numărul elementelor) şi deci ele nu ar putea intra în acelaş tip ; dar tot aşa, mulţimile multiplicate prin 5 şi 7 nu păstrează intervalele. În toate aceste transformări se schimbă fie sunetele, fie intervalele, atunci de ce nu şi cardinalul ? Important este faptul că transpoziţia, inversarea, multiplicarea, complementaritatea păstrează nişte *trăsături structurale ;* ele transportă aceste trăsături de la mod la transformarea lui, putînd constitui astfel temeiul unităţii unei lucrări muzicale. (Dealtfel Tabela II din Apendicele 2 al acestei cărţi — pag. 140—143 — grupează p.c.s. şi după complementaritate).

Teoria aceasta a apărut ca rezultat al analizei lucrărilor muzicale ; orice teorie poate avea însă şi un rol generativ ; ea poate sugera anumite posibilităţi pe care autorul însuşi nu le avea în vedere. Webern a spus despre liedurile sale op. 14 : „Atunci cînd le-am compus, presimţeam regula, dar nu o ştiam încă“. Teoria îţi poate „sufla“ continuarea unei lucrări sau chiar începerea ei (vezi şi proiectul de la pagina 109). O clasificare cît mai bogată de tipuri de mulţimi este de natură a sugera compozitorului posibilităţi tot mai ample de compoziţie. Dacă Mahler putea spune (lui Bruno Walter) : „Aceşti munţi i-am compus în întregime“, un alt compozitor poate spune : „Aceste posibilităţi le-am compus în întregime“.

Este foarte frumoasă în acest capitol discutarea relevanţei unei analize muzicale. Citez începutul : „Oricine poate „găsi“ tipuri de mulţimi în orice muzică. Este important însă dacă este profitabil din punct de vedere muzical şi analitic a face acest lucru“. Consideraţiile de mai departe vădesc acelaş spirit muzical judicios şi viu pe care l-am semnalat şi mai înainte. El cere o permanentă legătură cu muzica vie, o continuă conexare a particularităţilor cu generalităţile, o permanentă nutrire a acestora din urmă cu particularităţile din care au fost extrase. Sînt date şi două exemple : primul este

o extragere a p.c.s. din preludiul actului I din „Tristan și Isolda", metodă aplicată de analist (B. Boretz) pentru a explica unele aspecte recalcitrante la o lectură tonală a acestei muzici ; al doilea exemplu este un fragment din „Octetul pentru suflători" de Strawinski. Aceste analize sînt *parțial* relevante ; dar și aceasta este remarcabil, căci se poate întîmpla ca unele muzici coherente în sine să cedeze numai unei multiple lecturi. Cred că acest tip de lucrări este mai răspîndit decît se crede ; puține lucrări în secolul XX pot fi fixate într-o tehnică și numai una singură. Relevantă va fi tocmai *articularea* diferitelor lecturi.

*

Ultimul capitol al cărții (V) este și dintre cele mai complexe : *„Common-Tone Theorems"*. Este vorba de intersecțiile (sunetele comune) diferitelor transformări ale unui mod. La baza investigației este pusă noțiunea de vector al modului elaborată, dacă înțeleg bine, de Allen Forte. Prin vector se înțelege conținutul intervalic al unui mod : cîte intervale de fiecare fel se găsesc în interiorul lui. Astfel, vectorul septacordului diatonic Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si este ⟨2, 5, 4, 3, 6, 1⟩ cu alte cuvinte, conținutul său intervalic este de 2 semitonuri, 5 tonuri, 4 terțe minore, 3 terțe majore, 6 cvarte perfecte și un triton (celelalte intervale fiind echivalente cu răsturnările lor). Acest vector se dovedește a fi important ; o teoremă ne arată că el indică numărul notelor comune cu transpozițiile modului. Într-adevăr : Sol major si Fa major au 6 sunete comune cu Do major (transpoziții la cvartă cvintă perfectă) ; Re major și Sib major au 5 sunete comune (transpoziții la secundă mare urcătoare și coborîtoare) ș.a.m.d. Această regulă este valabilă pentru orice mod : vectorul lui arată numărul elementelor comune ale modului cu transpozițiile sale.

O regulă ceva mai complicată ne arată intersecția modului cu transpozițiile inversei modului. Pentru aceasta este stabilit un alt vector, din 12 elemente (TICS sau TnI Common-Tone Structure). O permutare circulară a acestui din urmă vector ne dă și vectorul diferitelor transpoziții ale modului.

Există o teoremă care stabilește raportul dintre vectorii a două moduri complementare. În particular, orice mod de 6 sunete are același vector ca și complementara sa.

Importanța practică a acestor reguli nu poate fi subestimată ; într-adevăr, compozitorul va ști mai sigur să aleagă acele transpoziții care corespund gustului său : cu mai multe sau mai puține note comune, transpoziții mai „apropiate" sau mai „îndepărtate".

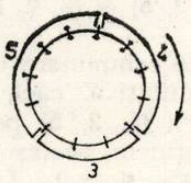
Unele observații ale cărții privesc modurile de șase sunete simetrice prin complementaritate, un domeniu în care compozitorii români au trudit mult : „all-combinatorial hexachords". Sînt date exemple din Webern (aceeași Temă din Simfonie) și Schönberg (Cvartetul de coarde nr. 6). Este o chestiune care interesează atît serialismul cît și modalismul.

*

După sumara trecere în revistă a acestei frumoase cărți discutarea cîtorva chestiuni importante se impune.

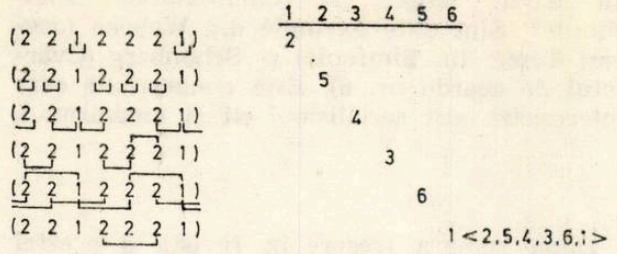
Rămîn la părerea că cea mai directă și utilă expresie a tipului unei mulțimi este ceea ce noi în România numim structura modală (SM) : este expresia ei cea mai simplă, laconică și completă. Cercetătorii americani folosesc, pentru a defini tipul mulțimii, pe unul din reprezentanții ei. Noi folosim structura modală ; pentru modurile de sunete utilizăm parantezele { } iar pentru structura modală, pentru intervale, ( ). În structura modală, într-adevăr, urmele *particularului* sînt șterse, rămîne numai *generalul ;* ideea de reprezentare este absentă, dar — după cum spunea și John Rahn — pierzînd ceva din particular, putem pune în evidență structura generală ; în cazul acesta exprimăm *însăși clasa de echivalență* (care, ce-i drept, trăiește numai încorporată în sunete).

În obținerea formei canonice („normale") a modului, americanii recomandă lăsarea la dreapta (oarecum „în afară") a intervalului cel mai mare și găsim uneori notată de ex. structura intervalică a acordului major ca *4, 3* (lăsîndu-se în afară 5). Noi notăm structura (SM) cu toate elementele ei, astfel că suma elementelor va fi întotdeauna 12 și punem totodată în evidență *circularitatea SM :*



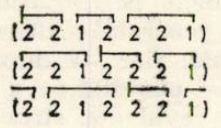
Aceasta nu este numai o chestiune de convenție, ea mărește operativitatea. Tendința noastră a fost de a deplasa toate operațiunile modale (cu p.c.s.) către structurile modale ; *pe cît cu putință,* numai intrarea și ieșirea din operațiuni trec în sunete ; în rest se lucrează direct pe intervale, putînd astfel păstra tot timpul o privire asupra structurii de ansamblu. De aceea am imaginat o seamă de procedee de a opera complementaritatea, incluziunile, operația de multiplicare și altele direct pe SM.

Însuși vectorul modului se poate obține direct din SM. De exemplu, pentru (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1) :

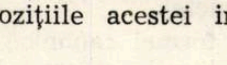


În acelaş fel, *toate structurile* submulţimilor unui mod se obţin prin efectuarea tuturor sumelor posibile în structura modală a modului.

Tot astfel putem obţine incluziunea unei structuri în alta mai mare şi totodată răspunsul la întrebarea de cîte ori este inclusă o SM mai mică în alta mai mare. De exemplu, cele trei incluziuni ale acordului major în heptatonia diatonică :



Triada (4, 3, 5) este inclusă de trei ori. Se văd şi transpoziţiile acestei incluziuni : T0, T5, T7.



Ele conturează SM (5, 2, 5). Spunem că prin *compunerea* acordului major (4, 3, 5) cu (5, 2, 5) obţinem heptatonia diatonică.

(4, 3, 5) □ (5, 2, 5) = (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1)

Operaţiunea de compunere a două structuri modale este comutativă, căci, reunind transpoziţiile structurii (5, 2, 5) pe treptele acordului major, obţinem acelaş mod din şapte sunete : {*Do*, Fa, Sol} ∪ {*Mi*, La, Si} ∪ {*Sol*, Do, Re} = {Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si}

Operaţiunea aceasta este comutativă numai la nivelul (de generalitate) al structurilor modale ; diverse transpoziţii ale acestor SM compuse între ele vor da diferite moduri :

{Do, Mi, Sol}□{Mi, Fa♯, Si} = {Mi, Sol♯, Si} U {Fa♯, La♯, Do♯} U {Si, Re♯, Fa♯}
4 3 5 2 5 5
= {Si, Do♯, Re♯, Mi, Fa♯, Sol♯, La♯}

Dar :

{Mi, Fa♯, Si}□{Do, Mi, Sol} = {Do, Re, Sol} U {Mi, Fa♯, Si} U {Sol, La, Re}
2 5 5 4 3 5
= {Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa♯}

Prin urmare :

$(SM)_A \square (SM)_B = (SM)_B \square (SM)_A$

dar $\{M\}_A \square \{M\}_B \neq \{M\}_B \square \{M\}_A$

Ceva asemănător se petrece şi cu operaţiunea multiplicativă prin 5 şi 7 :

(SM)×7 = (SM)×5

dar (M)×7 ≠ (M)×5

Un caz particular privilegiat de compunere a modurilor este compunerea modului cu el însuşi ; denumim această operaţie *Reuniunea* modului. Exemplu :

U{Do, Mi, Sol} = {Do, Mi, Sol} U {Mi, Sol♯, Si} U {Sol, Si, Re} =
= {Do, Re, Mi, Sol, Sol♯, Si}
sau U(4,3,5) = (2,2,3,1,3,1)

*

În cele ce vreau să spun mai jos voi porni de la un fragment din excelenta Introducere („Marea aventură") la carte. Citez (pag. 2) : „Relaţiile predate aici stau la baza oricărei muzici atonale, fie aceasta serială sau nonserială. Într-adevăr, serialismul a crescut în parte ca un fel de organizare mai coherentă a relaţiilor folosite în muzica preserială „liber atonală". Există relaţii — derivînd din ordinea sintactică — ce sînt specifice muzicii seriale atonale. Teoria acestor particulare relaţii seriale este o *extensiune* a „teoriei atonale de bază" date aici ; teoria serială construieşte pe baza acestei teorii atonale, ca fundament. Astfel multe aspecte interne utile şi cruciale chiar ale muzicii strict seriale depind de o asemenea teorie atonală de bază. Tratarea teoriei seriale este în sine un subiect mai avansat".

În ce mă priveşte, aş sublinia nu cuvîntul *extensiune* ci cuvîntul *fundament*. Într-adevăr, cred că aceasta este o teorie fundamentală şi nu numai pentru serialism. Legile expuse aici acţionează şi în muzica tonală şi în cea modală, teoria aceasta fiind un fel de intersecţie a acestor muzici atît de diferite.

Chiar J. Rahn dă exemple din muzica tonală, iar la pagina 19, spune : „Teoria tonală poate fi privită în acest sens ca un caz special al teoriei atonale, tot aşa cum teoria atonală este un caz special (incorporînd echivalenţele claselor de înălţimi) a unei teorii şi mai generale a muzicii". El se referă şi trimite aici la disertaţia „Meta-Variaţiuni : studii de fundamente ale gîndirii muzicale" de B. Boretz care dezvoltă ideea de concepte muzicale mai *specializate* ce cresc din altele mai puţin specializate.

Să luăm ca exemplu principiul incluziunii şi acela al intersecţiei (mulţime inclusă în două sau mai multe alte mulţimi). Amîndouă acestea funcţionează şi în muzica tonală. H. Schenker, în partea teoretică a cărţii sale de armonie „Neue Musikalische Theorien und Phantasien". (Universal Edition Wien) vol. I la pag. 162—173 analizează incluziunea inter-

valelor în sistemul sintetic major-minor. El vorbește despre importanța și ponderea acestor intervale pe baza prezenței lor mai mari sau mai mici. Termenul pe care îl folosește este de „Mehrdeutigkeit" (plurivalență sau ambiguitate) care poate fi „Eindeutigkeit", „Zweideutigkeit", „Dreideutigkeit" etc., măsurînd deci această ambiguitate.

Principiul transpoziției acționează din plin în muzica tonală ; sistemul tonal este un sistem de transpoziții a aceleiași structuri pe cercul cvintelor ; în aceste transpoziții, intersecțiile lor (tonalități înrudite și îndepărtate !) joacă un rol extrem de important.

În analiza sistemului tonal Schenker distinge trei niveluri : sunetul, acordul și treapta ; el insistă asupra deosebirii dintre acord și treaptă („Stufe"). Schenker apelează la noțiunea de intersecție la toate aceste niveluri ; acordul este și el comun mai multor tonalități. În analiza modulațiilor, luînd exemple de muzică clasică, arată cum succesiuni întregi de trepte („Stufe") pot fi citite în același timp în mai multe tonalități ; „Umdeutung" (pag. 423—436, op. cit.) ar fi tocmai fragmentul acesta ambiguu al discursului muzical în care autorul însuși (compozitorul) se plasează în două sau chiar mai multe tonalități ; una pe care o părăsește, mai multe în care ar putea merge, în fine una pentru care optează. La toate nivelurile gîndirea muzicală folosește ambiguitatea („mehrdeutigkeit") prin intersecția mai multor mulțimi.

Nu știu dacă greșesc spunînd că, pornind de la tonalism, printr-o aprofundare a anumitor aspecte fundamentale (de bază) ale tonalismului, se putea ajunge la aceeași teorie fundamentală ; în orice caz, cadrul sistemului tonal — sistemul temperat izomorf cu Z/12 — permite construirea acestui sistem ; în principiu, Bach putea imagina acest sistem și nu numai, cum s-a mai spus, sistemul dodecafonic („cu 12 sunete de egală importanță"). Dealtfel Bach a folosit și principii ca inversarea și oglinda, adînc înrădăcinate în algebra sistemului modulo 12.

Modurile duc și ele la aceleași fundamente. În „Cartea Modurilor", pornind de la moduri (în sensul lui Scriabin și Messiaen) am ajuns la aceeași teorie. Este un model al gîndirii muzicale intervalice în algebra sistemului temperat, ca un fel de magmă în care se scaldă toate aceste muzici (modală, tonală, serială). Fiind deci, atît de împlîntat în istorie, atît de general, el devine anistoric. Astăzi el ne oferă o perspectivă largă asupra epocilor, curentelor și stilurilor. Nu cred că se mai poate vorbi în muzică de un tonalcentrism, de un modalcentrism sau un serialcentrism, ci mai degrabă de o tendință către *fundamental*, o aspirație către *elementar în toată complexitatea sa*. O plurilectură a textelor muzicale, articulînd mijloacele modale, tonale, seriale, mi se pare, cum am arătat mai sus, eficientă în analiza lucrărilor muzicale.

Prin prisma acestui spirit fundamental, ierarhizarea muzicilor (simplu-complex, defectiv-evoluat) mi se pare că trebuie văzută altfel, în orice caz cu deosebită grijă.

Mult timp s-a considerat că diatonia este inevoluată, defectivă, simplistă și că muzica va evolua prin perpetuă complicare ; după cromatizare va urma hipercromatizarea, microtonia pînă la umplerea continuumului sonor. Această viziune (care a dominat în anii 50) nu ținea seama de complexitatea structurilor.

Ori, teoria de față ce ne spune ? Că în timp ce mulțimile cu un cardinal mare sînt bogate în incluziuni (în submoduri) ele au prea puțină generalitate (ambiguitate) ; ele pot fi incluse în puține mulțimi. Dimpotrivă, mulțimile mici, incluzînd mai puține submulțimi, sînt incluse în mult mai multe mulțimi mari ; cu alte cuvinte, forța lor de generalitate, ambiguitatea lor este foarte mare ; ele constituie intersecția a foarte multe mulțimi, ele mișună peste tot. Bogăția și ambiguitatea stau în raport de inversă proporționalitate. Există deci un echilibru între modurile mari, „complexe" și cele mici „simple". Rolul tuturora este la fel de important.

Diatonia a fost mult timp înțeleasă ca ceva simplu, „involuat", în timp ce cromatismul — ca ceva complex, „evoluat". Ori, teoria de față ne arată că diatonia nu este doar un „caz particular" al cromaticii. Ca structură, diatonia și cromatismul sînt două aspecte ale aceluiaș fenomen ; ele pot fi măsurate în același fel. (Nu poți spune că frigul este „inferior" căldurii...). Orice mod are în același timp un grad de diatonie și un grad de cromatism. Modurile foarte cromatice sînt foarte puțin diatonice, iar modurile foarte diatonice sînt foarte puțin cromatice.

Operația a cărei „semantică" este scara diatono-cromatică (DIACRO) se dovedește a fi tocmai multiplicarea prin 1, 11, 5 și 7. Numim diatonie numărul de șiruri conexe de cvinte (sau cvarte) ale unui mod ; cu cît un mod are mai puține șiruri conexe de cvinte, cu atît el este mai diatonic. { Do, Re, Mi, Fa, Sol, La} este foarte diatonic, căci cuprinde un singur șir conex de cvinte { Fa, Do, Sol, Re, La, Mi} și totodată foarte puțin cromatic, căci conține 5 șiruri conexe de semitonuri {Do}, {Re}, {Mi}, {Fa}, {Sol}, {La}. Multiplicarea prin 5 răstoarnă situația : modul care rezultă este { Sol diez, La, La diez, Si, Do, Do diez} în care avem 5 șiruri conexe de cvinte { Sol diez, Do diez} {La}, {La diez}, {Si}, {Do} și un singur șir conex de semitonuri, exprimat în însăși forma normală a modului. Ceva „total" diatonic a devenit prin multiplicare „total" cromatic.

Multiplicarea prin 5 (sau 7) răstoarnă întotdeauna situația șirurilor conexe de cvinte și semitonuri. Un alt exemplu : {Do diez, Re,

Mi, Fa diez, Sol, La} care are 2 şiruri de cvinte şi 4 şiruri de semitonuri, devine prin M5 {Fa, Sol_b, La_b, La, Si_b, Do_b,} cu 4 şiruri de cvinte şi 2 şiruri de semitonuri. A fost diatonic 4/2 şi a devenit diatonic 2/4 ; a fost cromatic 2/4 şi a devenit cromatic 4/2.

Multiplicarea prin 5 (7) este doar operatorul acestei inversări de diatonie şi cromatism. Putem spune că diatonia este mai puţin complexă decît cromatismul ? (În vectorul modurilor observăm că se reflectă schimbarea de situaţii între secunde şi cvinte. Astfel, vectorul ⟨1, 4, 3, 2, 5, 0⟩ a devenit ⟨5, 4, 3, 2, 1, 0⟩ iar ⟨2, 3, 3, 2, 4, 1⟩ a devenit ⟨4, 3, 3, 2, 2, 1⟩.

Prin urmare complexitatea şi coherenţa unei muzici sînt o chestiune mai degrabă operaţională şi mai puţin de vocabular. (Iată de ce muzica istoriceşte „simplă" a lui Mozart, după complicata muzică a lui Bach, nu este deloc mai simplă). Repulsia muzicii atonale pentru acordurile major şi minor nu se mai justifică prin prisma acestei teorii. Această teorie este postumă modernismului, ea poate fi considerată cumva *postmodernă*.

*

Pentru a încheia aceste însemnări, să revenim la începutul lor. „TEORIA DE BAZĂ A ATONALISMULUI" este, cum spuneam, o carte mai cuprinzătoare decît anunţă titlul ei ; ea expune o teorie fundamentală a muzicii, a gîndirii intervalice în spaţiul sistemului temperat. Ea merită a fi studiată nu numai de către atonalişti şi serialişti, ci de către toată lumea.

Spuneam, vorbind despre trecutul şi prezentul acestei cărţi, că ea oglindeşte munca de elaborare a unei întregi mişcări muzicale, pentru care trebuie să ne exprimăm admiraţia. Limpezimea, plasticitatea şi adecvarea muzicală cu care J. Rahn expune lucrurile, fac cartea deosebit de atrăgătoare şi îi dau în plus o certă valoare pedagogică.

Şi, ca să vorbim despre viitorul acestei teorii, vom îndrăzni a spune că pe viitor nu se va putea studia muzica în afara acestor consideraţii teoretice. Structura sistemului temperat rezultă cu ultimă claritate, aruncînd o lumină revelatoare asupra muzicilor modale, tonale, seriale, ajutînd pe compozitori să compună mai uşor, mai bine, iar pe muzicologi să înţeleagă şi să analizeze mai bine lucrările muzicale.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Babbit, Milton — „Some Aspects of Twelve-Tone Composition". *The Score and I.M.A. Magazine* 12 (1955) : 53—67

— „Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants". *Musical Quarterly* 46 (1960) : 246—59. Reprinted in Lang ed.

— „Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music" *Congress Report of the International Music Society*, (1961) : 398—403

— „Set Structure as a Compositional Determinant" *JMT* 5/2 (1961) 72—94

— „The Structure and Function of Musical Theory". *College Music Symposium* 5 (1965) 49—60

— „Three Essays on Schoenberg : *Concerto for Violin and Orchestra, Das Buch der Hängenden Gärten, Moses und Aaron*". In Boretz and Cone, eds.

— „Since Schoenberg" *PNM* 12/1—12/2 (double issue, 1973/74) 3—28

Boretz, Benjamin — „Review of *Serial Composition and Atonality* by George Perle". *PNM* 1/2 (1963) : 125—36

— „Meta-Variations : Studies in the Foundations of Musical Thought". Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1970. Publicată parţial în serial, revizuită, în *PNM*

Boretz, Benjamin and Cone, Edward, ed. — „Perspectives on Contemporary Music Theory" New-York : W. W. Norton, 1972

— „Perspectives on Schoenberg and Strawinsky". Ed. rev. New York : W. W. Norton, 1972

Forte, Allen — „A Theory of Set-Complexes for Music" *JMT* 8/2 (1964) : 136—83

— „The Domain and Relations of Set-Complex Theory:" *JMT* 9/1 (1965) : 173—80

— *„The Structure of Atonal Music"*. New Haven : Yale University Press, 1973

— „Analysis Symposium : Webern, *Orchestra Pieces* (1913) : *Movement I (Bewegt)*" *JMT* 18/1 (1974) : 13—43

— „Schoenberg s Creative Evolution : the Path to Atonality". *Musical Quarterly* 64/2 (1978) : 133—76

Lewin, David — „Intervallic Relations Between Two Collections of Notes" *JMT* 3/2 (1959) : 298—301

— „The Intervallic Content of a Collection of Notes" *JMT* 4/1 (1960) : 98—101

— „A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music" *PNM* 1/1 (1962) : 89—116

— „On Certain Techniques of Re-Ordering in Serial Music" *JMT* 10/2 (1966)

— „A Study of Hexachords Levels in Schoenbergis *Violin Fantasy*" *PNM* 6/1 (1967)

Lewin, D. ; Babbitt, M. ; Browne, R. şi Morris, R. — „Maximally Scrambled 12-Tone Sets : A Serial Forum." In *Theory Only* 2/5 August 1976 : 13—26

Martino Donald — „The Source Set and its Aggregate Formations" *JMT* 5/2 (1961) : 224—73. Addendum in *JMT* (6/2 (1962) : 322—23

Morris, Robert — „On the Generation of Multiple Order-Function Twelve-Tone Rows." *JMT* 21/2 (1977) : 238—63

Morris, Robert şi Starr, Daniel — „The Structure of All-Interval Series" *JMT* 18/2 (1974) : 364—89

— „A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate (Part I)". *PNM* 16/1 (1977) : 3—35

— „A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate (Part II)". *PNM* 16/2 (1978)

Perle, George — *„Serial Composition and Atonality : An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern."* Berkeley, University of California Press, 1962

— „Babbitt, Lewin and Schoenberg : A Critique". *PNM* 2/1 (1963) : 120—27

— *„Twelve-Tone Tonality"* Berkeley : University of California Press, 1977

Rahn, John — „Lines (Of and About Music)". Ph. Dr. disertation, Princeton University,1974

— „On Pitch or Rythm : Interpretations of Orderings Of and In Pitch and Time". *PNM* 13/2 (1975) : 182—203

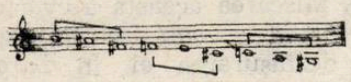
— „Gentle Reminder 1 : Two Common-Tone Theorems". In *Theory Only*" 1/2 (May 1975) : 10 May

Prescurtări : *JMT* = Journal of Music Theory
PNM = Perspectives of New Music

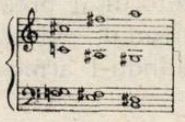
CVARTETUL DE COARDE NR. 3 ȘI SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE MIRCEA CHIRIAC

Anton DOGARU

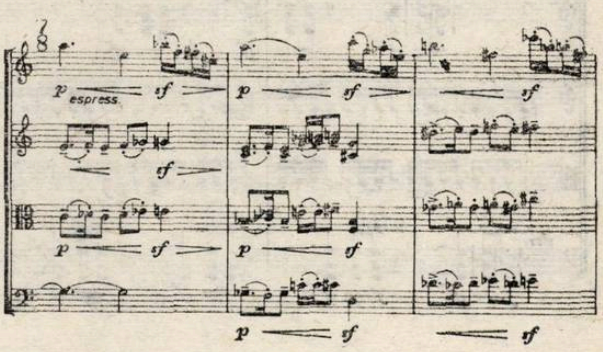
Punctînd cîteva trăsături ale colegului său de generație, Pascal Bentoiu apreciază că : „Mircea Chiriac are darul concretului. Pentru el, culorile, aromele înseamnă fără îndoială mai mult decît pentru comunul muritorilor. Particularul și pitorescul îl fascinează, folclorul îl îmbată, istoria o vede în chipuri și imagini, contactul cu scena se consumă în formele baletului, cel cu orchestra de foarte multe ori sub specia programatismului. Mare colorist, mare orchestrator, el și-a constituit, în urma numeroaselor sale reușite, un profil componistic în linia de bună tradiție românească a unor Jora sau Paul Constantinescu, adică a acelor artiști puternic atrași de seva pămîntului natal, de efluviile istoriei și de undele subtile ale spiritualității autohtone." Cred că aceste trăsături caracterizează, cum nu se poate mai firesc, demersul de creație al lui M. Chiriac, iar analiza pe care o voi face în continuare, prezentînd două partituri care-i aparțin, aflate în vecinătatea altor lucrări deja apreciate de către specialiști (este vorba de *Trei poeme pentru tenor și orchestră „Terra Daciae" (1977), Variațiunile pentru pian și orchestră (1979)* și *Cinci poeme pentru tenor și orchestră „Ars poetica" (1980)*, se va baza pe aceste observații stilistice, pline de conținut. Prima pagină a *Cvartetului de coarde nr. 3 (1980)* ne pune în fața unui melos vehiculînd moduri defective, cu intervale specifice, parcursurile melodice alcătuind tronsoane în care calitatea și ordinea intervalelor se schimbă necontenit, legăturile dintre structuri fiind făcute, de regulă, prin semiton :



În ideea secundă a sonatei sînt cîștigate și alte intervale, în afara secundei și terței, evoluția urmînd drumul prelucrării specifice muzicii modale medievale, cu „surprize" intonaționale, care devin apoi legice. Armonia acestei muzici este o rezultantă, incidențele acordice bazîndu-se mai mult pe intervalele tematice :



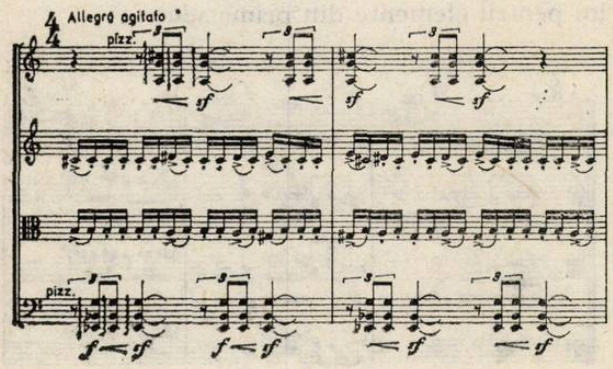
Printre acorduri găsim însă frecvente sprijine pe octave și unisoane amintind mersurile melodice paralele din muzica noastră plastică. Dezvoltarea primei idei tematice este construită și cu elemente ritmice (un loc important acordîndu-se formulei de optime urmată de două șaisprezecimi, cu inversul ei) care ajung chiar să modifice metric melosul, evantaiul tematic schimbîndu-se, deschizîndu-se spre zona cvartei și cvintei. Tranziția spre ideia secundă are un contur tematic propriu, arcuit independent, mai ales din punct de vedere metric (aksak), melodic auzindu-se un material expus anterior, citit acum recurent. Secțiunea *Vivo* dramatizează expunerea cu tremollouri, instrumentele grave mai întîi, apoi cele acute recitînd răspicat melodii și armonii născute din prima idee a sonatei. Dinamica componistică intenționează aerisirea paginii muzicale, chiar schimbînd foarte contrastant modalitatea de interpretare instrumentală, pregătind terenul temei secunde, care, la rîndul ei, este foarte densă în substanță, rezervînd, în structura omofonă, locul acompaniamentului pentru elemente din prima idee :



Conținutul armonic al desfășurării se bizuie pe rezultante acordice pregnante, în care se aud repere capabile să rămînă în memoria noastră ca atare, și din acest motiv forma de prezentare are ca atribut principal greutatea, repetiția modelului prin el însuși. Sensul expresiv, romantic, al acestei idei ascultă însă de microsensul descendent al celulelor din prima idee. Mai mult, imediat sînt alăturate acestui moment elemente expuse anterior, profilul temei secunde fiind „înghițit" parcă de cursul primei teme. Încheierea expoziției, ca în muzica barocă, limpezește melosul, aici arcurile melodice ale corzilor grave căutînd să cu-

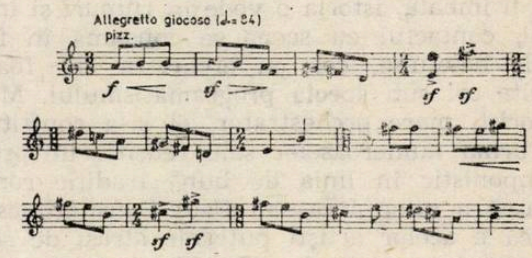
prindă un registru întins de expresivitate. Dezvoltarea sonatei însumează, ca și expoziția, mai multe mișcări, principiul travaliului bazîndu-se pe argumente care au funcționat pînă aici, gruparea instrumentelor și detașarea lor solistică fiind ceva mai puternic afirmate. Este interesant, așa cum observa și Pascal Bentoiu, în prezentarea realizată lucrării în vederea înregistrării pe disc „Electrecord", că, în ciuda restrînselor procedee de prelucrare, unitare de altfel, născute din material, compozitorul reușește să înnobileze muzica sa printr-o tensiune care parcă nu cunoaște oprire, de la un capăt la celălalt al partiturii. Desigur că la aceasta contribuie și planurile dinamice permanent fremătătoare, cu microarticulații respirînd asemeni amănuntelor pitorești, extrem de bogate și semnificative, prezente în interpretările rapsozilor noștri populari. Ca o dovadă, în plus, a locului ocupat în economia sonatei de tema secundă, reexpoziția o asimilează primei idei, tonusul rostirii devenind acum decis, amplu, în centrul lui fiind așezate și arcuirile ample din coda expoziției, apoi recitativele, cel mai mult contînd însă, pînă la urmă, discreția, intimitatea, care așează, într-un anumit fel, ultimele sunete ale primei părți.

Inspirate din practica bătăii toacei sînt, primele momente ale mișcării secunde *Allegro agitato,* prin dispoziția orchestrală, imitînd chiar și așezarea tarafurilor și divulgînd experiența de folclorist a compozitorului, profund cunoscător al acestui domeniu :



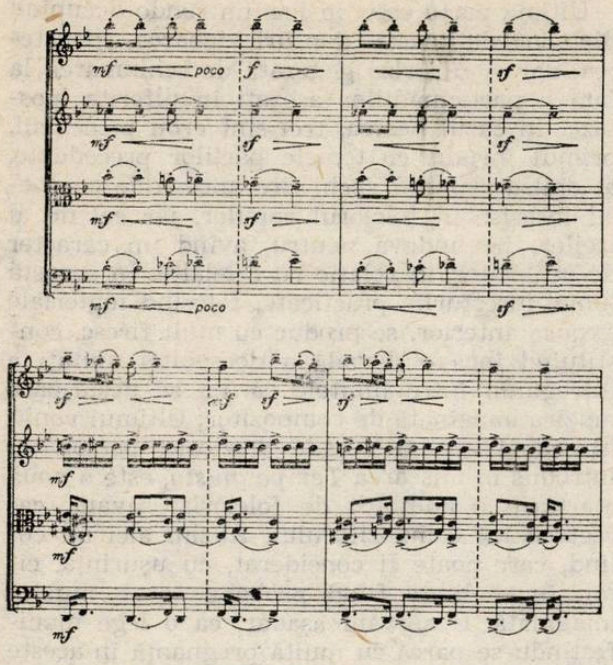
Observăm că armonia devine acum conducătoare, din acest plan al compoziției născîndu-se și voci, care se emancipează treptat, trecînd în planurile solistice, sau răspunzînd acestora, în stilul muzical din partea întîia a cvartetului. De asemenea, evoluția intervalică, pe acest drum al emancipării tematice, ascultă de gravitația în jurul secundei, tot în strînsă legătură cu lucrurile spuse mai înainte. Repede, împrăștiată, veselia face loc gravității, rostirii sumbre, care atinge chiar pragul coralului psaltic, cu fire melodice plutind deja în melosul dinainte, fie sub forma sunetelor celor mai înalte, fie ca „surprize" metrice, de tip aksac. Fețetele imaginilor sînt alăturate tot după tehnica cu care ne-am obișnuit în partea întîia, forma rezultînd din dibacele succesiuni, care, în orice caz, așa cum subliniam mai înainte, nu scad, ca interes tensional, parcă nici un moment. Arcadele melodice cadențiale, foarte înrudite desigur cu coralul, conținînd și momente înfiorate, născute printr-o anumită tehnică instrumentală, așternd din nou tăcerea sfîrșitului, într-o ambianță care exclude parcă și șoapta discretă.

Un fugatto vioi deschide partea a treia a cvartetului, desfășurîndu-se în mișcarea *Alegretto giocoso.* Ideia primă este un joc, centrat tonal modal, conținînd în el celule ce-și răspund una celeilalte :



Refrenul din joc, în măsura 2/4, este punctul de joncțiune al modurilor utilizate, precum și suspensia intervalică cu deschiderea cea mai mare, restul ce urmează folosind numai mersul treptat. Partea mediană a secțiunii, sugerînd poate un *Trio,* se desfășoară mai așezat și adună în ea amintiri tematice din părțile precedente, modificate intervalic desigur. Sînt frecvente aici, parcă mai mult ca pînă acum, intrările strettate, imitațiile cu respirație mică, precum și stilul instrumental toccat, poate cu intenția realizării unei cadențe de anvergură, care urmează, încheind acest drum în unisoane, curat, cu fermitate. Impresionează, în aceste pagini, categoricul cu care sînt spuse adevăruri muzicale parcă foarte cunoscute, proces dozat însă cu siguranța maturității, din care nu lipsește nici o anumită aură, strălucitoare, simbolizînd victoria în lupta cu mijloacele de exprimare. Mișcarea aceasta a cvartetului mai este interesantă și sub un alt aspect. Este vorba de desfășurarea ei, în *Larghetto,* pe albia armonicelor naturale, amintind limba colindelor noastre, care vor fi prezente în finalul lucrării, îmbrăcate în haina citatului.

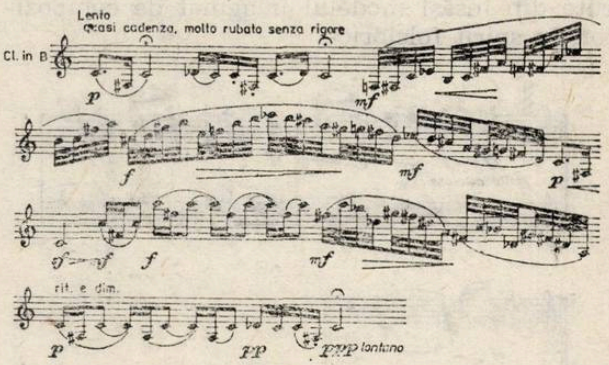
Prima ideie a ultimei părți, care intenționează sinteza întregului, constă într-un recitativ melodizînd moduri simetrice, expunerea împărțind participanții în două grupe. Nucleul finalului îl constituie însă imnul născut dintr-un bocet de mort tînăr (Colecția I. Cocișiu), pe care compozitorul îl prezintă astfel, subliniindu-i dramatismul, evidențiindu-i articulațiile și interpretîndu-l armonic cu multă originalitate :



Mă gîndesc, privind această măiestrită interpretare a modelului, că s-a scurs, întradevăr, o bună bucată de timp şi de acumulări savante între ceea ce făceau înaintaşii şi cum procedează compozitorii noştri de astăzi, în privinţa însoţirii folclorului cu o creaţie originală, reliefantă, în acelaşi timp modernă. Pînă în pragul acestui imn al finalului lucrării, compozitorul aduce, într-o manieră plină de bogăţie, idei din părţile precedente intrate în memorie, iar, după aceasta, secţiunea *Adagio assai* evocă, prin clopote, practici severe tradiţionale, ultimele pagini, în orice caz, contrastînd dinamic, pe suprafeţe restrînse de timp şi încheindu-se discret.

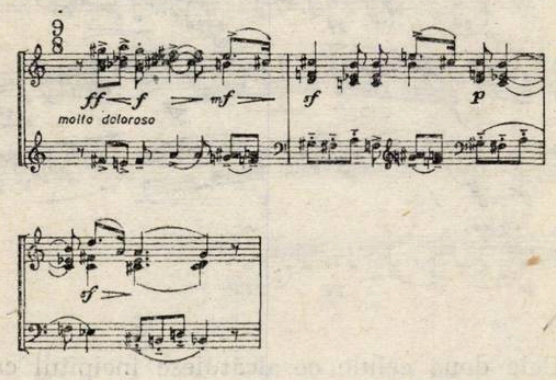
Dacă ar trebui să alcătuiesc un bilanţ, acum, la încheierea analizei *Cvartetului nr. 3* de M. Chiriac, aş menţiona, cu riscul repetiţiei, că autorul a reunit, mai întîi, în cele trei părţi, un univers pastoral străvechi cu elemente aparţinînd melosului bizantin, mijloacele concrete zugrăvind parcă, cu fineţe, pînze în care clar-obscurul impresionist se desfăşoară cu largheţe, evantaiele de întuneric şi lumină putînd fi interpretate ca aparţinînd noului romantism, atît de apreciat la ora aceasta. Legat de acest fapt şi poate interpretînd şi forma lucrării într-un anumit fel, s-ar putea conchide existenţa unui programatism latent, ce sălăşluieşte în paginile cvartetului, discret, poate chiar misterios. În ceea ce priveşte tehnica de alcătuire, este importantă de subliniat abilitatea compozitorului în privinţa siguranţei cu care stăpîneşte modalismul, expresia muzicală cu scări defective translate necontenit, de aici economia tematică fiind suplinită cu variate manevre componistice, bogate, sobre, neocolind travaliul serial, polimodalitatea, avînd efecte armonice deosebit de interesante şi avînd impresia cromatismului intens, pe suprafaţa paginii muzicale, purtînd cu ea, de fapt, un joc modal diatonic savant regizat.

Datînd din anul 1981, *Sonata pentru clarinet şi pian,* dedicată lui Aurelian Octav Popa şi distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor pe anul 1982, este o altă partitură a compozitorului M. Chiriac, circumscriind sfera de preocupări dedicate formalizării intonaţiilor arhaice, de pe poziţii modale. Conţinutul concertant al muzicii este aici mai pregnant, fapt detectabil chiar în cadenţa clarinetului, mişcîndu-se răspicat rapsodic, la începutul primei părţi :



Cele două celule ce alcătuiesc incipitul cadenţei, un semnal şi o tînguire, stau la baza desfăşurărilor următoare, în care translaţia modală, cromatismul întins, la fel ca în cvartet, constituie legi puternice de alcătuire. Este interesant apoi că însoţitorul armonic al melopeii soliste alătură acorduri de terţe, utilizate în permanent paralelism, complementînd oglinzile tematice, care, ele însile, sînt şi aici cel mai puternic izvor născător al melosului. Auzite des, pe de altă parte, intonaţiile pentatonice sînt etalate fie ca dovadă a gustului compozitorului, întărind profunda şi serioasa impresie pe care ne-a produs-o, în privinţa adevăratei pasiuni dedicate arhaismului folcloric, fie ca punţi servind la introducerea sau suspendarea unor elemente modale, ca în muzica instrumentală barocă. Predominant pentru prima parte a lucrării rămîne conţinutul rapsodic al expunerii, cu idei care ne trimit cu gîndul, firesc, şi la muzica primitivă, realizată cu instrumente avînd puţine resurse interpretative. În contrast cu aceasta, lirismul instrumentului acompaniator este gîndit, aşa cum vom vedea, ca o replică la incisivitatea clarinetului, asigurînd contrastul necesar formei de sonată, care, pe nesimţite, debutează prin această expoziţie. Aplicînd, cu multă eficacitate, principiul variaţiunii, compozitorul reuşeşte să construiască, în dezvoltarea ideilor expuse, o nouă formă de sonată, tensiunea discursului şi mai ales frămîntarea continuă, permanentă a celulelor alcătuitoare ne îndreptă-

țesc să apreciem compoziția prin această prismă. Ca și în cvartet, blocurile tematice sînt legate prin punți ce se sprijină, la rîndul lor, pe idei proprii, definite independent, de cele mai multe ori articulate în mișcări metrice particulare. În dialectica tematică, desigur că o deosebită importanță o joacă succesiunea intervalică, putînd fi descoperite, în acest sens, subtilități demne de toată atenția. Deosebit de bogata inventivitate a compozitorului naște, pe lîngă nesfîrșita variațiune tematică, celulară chiar, teme noi, unele putînd fi numite episodice, cum e cazul, acum, cu bocetul așezat la începutul dezvoltării. Citez acest moment muzical, conținînd un deosebit interes în ceea ce privește susținerea armoniei prin elemente născute din însăși modelul imaginat de compozitor, în spirit folcloric :



Ultima parte este un joc, un rondo decupînd din vioaiele noastre dansuri vigoarea, robustețea, dar și surpriza generată de schimbarea la față a participanților așezați în diferite ipostaze. În cazul nostru, trei sînt eroii principali, primul înrudit cu temele părților precedente, al doilea reunind vechi fire ancestrale cu specii înscrise în folclorul copiilor, iar cel de al treilea, pe undeva neutru, avînd un caracter de mijlocitor, în relație cu celelalte. În această lume, inserturile practicate, folosind materiale expuse anterior, se produc cu mult firesc, constituind încă o dovadă a deosebitei unități a întregului, între limitele căruia se desfășoară muzica imaginată de compozitor. Ultimul venit, în cadrul acestei parade muzicale, personajul introdus în mișcarea *Tempo giusto,* este o nouă mărturie a abilității de folclorist savant, caracteristică compozitorului. Auzim aici un colind, care poate fi considerat, cu ușurință, citat, în realitate fiind probabil tot o muzică imaginată. Observăm așadar, ca o lege manifestîndu-se parcă cu multă pregnanță în aceste două lucrări ale lui M. Chiriac predilecția pentru finaluri articulate cu mostre deosebit de convingătoare în privința forței, prin autenticitate și vechime, a folclorului nostru, emblemă a sensibilității naționale, în slujba cărora compozitorul s-a așezat, cu pana sa, de la început și continuă și astăzi, cu o respirație matură, plină de cea mai adevărată măiestrie.

CENTENAR LISZT 1886 — 1986

Aurelia Cionca — interpretă a Rapsodiei române

Francisc LASZLO

Destinul *Rapsodiei române* de Liszt se leagă indisolubil de numele Aurelia Cionca (1888—1962), care a cîntat-o, încă din manuscris, în primă audiție absolută și a făcut-o cunoscută unor sfere largi de iubitori de muzică, atît în țară, cît și peste hotare.

Faptul că Aurelia Cionca a studiat pianul la Leipzig (1903—1905, apoi cîteva luni din 1906), cu Alfred Reisenauer (1863—1907), ilustru discipol al lui Liszt, pare să fi contribuit hotărîtor la consacrarea ei drept o interpretă ideală a repertoriului lisztian. Cînd și-a terminat studiile cu Reisenauer, maestrul acestuia era mort de abia douăzeci de ani. Moștenirea sa era mai vie decît este azi, să zicem, cea a lui Béla Bartók ca interpret al propriei sale creații. Dîndu-și examenul de diplomă cu *Concertul nr. 2,* abordînd în recitalul ei de la Viena, din aceeași primăvară a anului 1906 (cînd și pe Bach îl cînta dintr-o transcripție a lui Liszt !), *Rapsodia ungară nr. XII,* alegîndu-și pentru următorul ei concert de la Ateneu tot *Concertul nr. 2* de Liszt ș.a.m.d., artista și-a manifestat de timpuriu adeziunea față de această moștenire. Astfel, cînd Octavian Beu (1893—1964), aflînd de existența, la Weimar, a unei rapsodii lisztiene care conține teme românești, a încredințat interpretarea ei Aureliei Cionca, chiar înainte de a fi plecat în Germania să vadă partitura, diplomatul-istoriograf a făcut o alegere cum nu se putea mai judicioasă. Artista s-a simțit chemată să lanseze această creație necunoscută lumii muzicale. Cu atît mai mult cu cît este cunoscută descendența ei directă și chiar apropiată, din școala interpretativă lisztiană. Ea a învățat lucrarea în toamna anului 1931. Prima audiție a avut loc la Ateneul Român, în ziua de 17 decembrie a aceluiași an. Dată istorică a vieții noastre de concerte ! Prin fapta artistei,

a fost lansată cea mai importantă compoziție romantică ce poartă pecetea inconfundabilă a întîlnirii compozitorului cu folclorul românesc și, implicit, a simpatiei sale pentru națiunea română.

Nu mi-am propus să fac aici o reconstituire istorică a premierei și a gloriosului itinerar parcurs de Rapsodie, datorită Aureliei Cionca, prin orașele noastre vizitate odinioară de Liszt, respectiv în cîteva capitale străine ; cei interesați pot consulta, alături de alte surse, monografia dedicată artistei de Nina Cionca, apărută de curînd la Editura Muzicală. La centenarul morții lui Liszt, doresc să mă aplec asupra *însești interpretării Rapsodiei de către Aurelia Cionca, ca cea mai importantă contribuție românească, în domeniul artei interpretative, la perpetuarea memoriei lui Liszt.*

Considerațiile mele se bazează pe cercetarea următoarelor documente :

a. ediția critică a compoziției (*Neue Liszt Ausgabe*, seria I, volumul 18, pp. 159—178 ; prescurtarea : *NLA I/18*), edificatoare atît pentru autograful lui Liszt păstrat la Viena cît și pentru copia de la Weimar, cele două surse primare ale lucrării.

b. ediția lui Beu, tipărită la Viena în 1936 *(Beu 1936).*

c. un exemplar al partiturii *Beu 1936* din proprietatea artistei, cu dedicația lui Beu și cîteva însemnări ale ei *(Cionca 1936).*

d. manuscrisul artistei din 1937 sau începutul anului 1938, intitulat *Über Franz Liszt Rumänische Rhapsodie. . . . Erläuterungen von Aurelia Cionca (Erläuterungen)* și

e. discul Electrecord de 17 cm diametru, *ECC 10.042*, produs postum după o bandă magnetică înregistrată de artistă pentru Radiodifuziunea Română spre sfîrșitul carierei sale.

Cele menționate sub c și d nu le-aș fi putut cunoaște fără bunăvoința îndatoritoare a profesoarei Nina Cionca, drept care îi mulțumesc, și pe această cale, pentru ajutor.

Din păcate, încă nu a fost descoperit, în moștenirea artistei, exemplarul ei de lucru, din care a cîntat *Rapsodia* în perioada premergătoare tipăririi ei (1931—1936). În schimb, *Erläuterungen* are și valoarea unui autoreferat al interpretei, manuscrisul conținînd nu numai opiniile sale despre compoziție și interpretarea ei, ci și anexe muzicale dintre cele mai interesante. În legătură cu *ECC 10.042* — unicul document sonor care ne stă la dispoziție — menționez cu regret că banda *princeps*, după care discul a fost produs, a fost ștearsă, astfel încît Radiodifuziunea Română, cînd transmite din cînd în cînd această interpretare, este nevoită s-o facă pe baza unei recopieri pe bandă magnetică a înregistrării de la Electrecord.

Precum se menționează în prefața la *Beu 1936* (p. 5), această publicare nu este o ediție critică. Intervențiile îngrijitorului de ediție sînt de două feluri.

„Rectificările" vizează forma lucrării și rezidă în scurtarea secțiunii *Sempre vivace spiritoso* cu 60 de măsuri (mm. 304—345, 431/2—449/1). Aceste salturi au fost propuse lui Beu de către Aurelia Cionca. Citez din *Erläuterungen :* „Urmînd sfatul meu, au fost eliminate 42 de măsuri în p. 21 și 17 măsuri în p. 25 *, deoarece această îndelungă repetiție mi se pare mai la locul ei în Rapsodia 12". Pentru a se putea înțelege acest raționament (nu foarte precis formulat nici în originalul german : „da diese sehr in die Länge gezogene Wiederholung, die ja in der 12. Rh. besser am Platze mir schien"), reamintesc că două materiale tematice ale *Rapsodiei* au fost integrate de Liszt în *Rapsodiile ungare VI*, respectiv *XII*. Într-adevăr, secțiunea vizată este mai concisă în versiunea ulterioară, pe care Aurelia Cionca o cunoaște foarte bine și a cîntat-o în multe recitaluri, începînd cu acela din Viena, 14 martie 1906. Dar nu este mai puțin adevărat că salturile propuse de artistă sînt altele și chiar de altă natură decît cele efectuate de Liszt cu prilejul reformulării acestei secțiuni. Alte două scurtări, de dimensiuni mai reduse, sînt însemnate în *Cionca 1936 :* eliminarea pasajului *velocissimo* din m. 33, precum și a mm. 36—38. Înregistrarea *ECC 10.042* ne transmite *Rapsodia* cu aceste patru salturi și numai cu acestea ; cu alt cuvînt, pianista a scurtat numai cele două fragmente recompuse de Liszt pentru *Rapsodia ungară VI*, respectiv *XII*, dar nu a eliminat nici o măsură din fragmentele inedite pînă la 1936, de obîrșie românească.

În continuare, prefața la *Beu 1936* ne informează despre trei modificări efectuate „din motive pianistice". Ne vine să credem că și acestea i-au fost sugerate lui Beu de Aurelia Cionca. Într-adevăr, ea execută măsurile 373—374 cu o octavă mai jos decît le scrisese Liszt, deci potrivit ediției din 1936, „pasagiile în octave-simple din manuscris... transformate în octave-duble despărțite" (mm. 407—414) le cîntă însă simplu. (Personal, înclin să cred că în anii '30 le cînta duble și arpegiat, cum scrie în *Beu 1936*, iar înregistrarea sonoră reflectă un stadiu ulterior al concepției interpretative, cînd ea prefera soluția mai simplă din

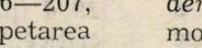
* În realitate, cel de al doilea salt din *Beu 1936* este de 18 măsuri nu de 17. Pe disc, Aurelia Cionca sare și peste măsurile 427/2—431/1, deci, la ea, numărul total de măsuri suprimate „din motive formale" *(Beu 1936*, p. 5) nu este 59, cîte „recunoaște" în *Erläuterungen*, ci 64, circa 15% din mișcarea repede a *Rapsodiei.*

punct de vedere tehnic". În sfîrșit, în ceea ce privește „ținuta" stilizată (mm. 196—207, 224—234), extinsă de *Beu 1936* prin repetarea unor măsuri, ea o cînta tot amplificat, dar altfel decît se recomandă în partitura îngrijită de Beu. Este cît se poate de semnificativă observația artistei, din *Erläuterungen* : ținuta „poate fi interpretată prelungit ad libitum și cu cea mai mare gradare" („Steigerung"). Asemenea prelungiri *ad libitum* mai auzim în momentele tranzitive din mm. 93, respectiv 371—374 ; evident, artista nu număra de cîte ori să execute motivul respectiv, ci se bizuia pe inspirația momentului. Dacă am avea la dispoziție încă cel puțin o altă înregistrare a *Rapsodiei* cu Aurelia Cionca — pentru ca, comparîndu-le, să putem stabili cu mai mare certitudine care sînt constantele și care elementele de improvizație ale perfomanței de pe disc —, dimensiunile acestor momente ar fi, presupun, altele atît față de textul tipărit, cît și față de această înregistrare relativ tîrzie.

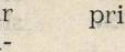
În *Erläuterungen,* artista menționează : „Pentru uz concertistic folosesc și 3 cadențe compuse de mine care se încadrează armonios în ansamblu" („die sich dem Ganzen im guten Sinne einfügen"). Două dintre ele sînt alăturate manuscrisului ; le anexez și eu prezentului studiu cu cîteva ameliorări ortografice. Pe disc, ele se cîntă, dar, firește, nu întocmai. Cea de a treia cadență (mai degrabă un „Eingang", după terminologie germană), din m. 49, constă în repetarea *ad libitum* a celulei melodice *si bemol-la-sol-fa diez.* O altă cadență și mai scurtă se aude înainte de *Un poco meno allegro* (m. 375) : un glisando dublu pe clapele albe ale pianului, pînă la mi'''' la mîna dreaptă. Mai menționez că artista suprimă pauza generală de doi timpi din mm. 49.6—497, iar la sfîrșit adaugă *Rapsodiei* o măsură în care cîntă un acord de tonică. Cu acestea am și epuizat enumerarea deosebirilor „structurale" față de textul lui Liszt, adică a devierilor de natură să modifice proporțiile temporale ale formei muzicale.

În privința modificărilor ritmice și de factură pianistică, o inventariere exhaustivă ar depăși dimensiunile firești ale acestui studiu. Trebuie să mă mulțumesc cu semnalarea unor exemple, edificatoare pentru natura lor.

Artista nu cîntă figurația ostinată, cu care începe piesa, cum scrie Liszt, ci atacă nota profundă doar din cînd în cînd ; la început, de exemplu, din doi în doi timpi, în pofida metricii ternare. Rezultatul este impresia că introducerea este o improvizație *senza misura.* În secțiunea *Lento a capriccio,* semnalez lungirea consecventă a sunetului *si bemol* din penultima măsură a melodiei de romanță (mm. 23, 26), în schimbul suprimării unor fermate indicate de compozitor (mm. 24, 25 etc.). Artista face abstracție de indicația *tremolando* din m. 32. În interpretarea temei *Allegro moderato, rubato*-ul Aureliei Cionca duce la remodelarea profilului ritmic însuși. Bunăoară, în prima măsură, formula *fig. 1* se transformă în

Fig. 1 

patru pătrimi relativ egale, iar formula *fig. 2*

Fig. 2 

se transformă cînd într-un triolet de pătrimi (m. 68), cînd în patru note aproximativ egale (m. 76, în care succesiunii de *si-la diez-si* artista îi mai adaugă un *re).* Celula melodică *do-si-re-si* (m. 416 și următoarele) apare, pe discul artistei, de repetate ori drept *do-si-re-do,* anticipîndu-se astfel varianta, tranzitivă, a formulei, din cea de a doua jumătate a măsurii 424. O extrem de interesantă intervenție asupra textului muzical poate fi considerată remanierea tranziției din mm. 243—251 ; prin introducerea sunetului *do diez* încă din m. 264, iar a lui *sol diez* și *re diez* în m. 247, Aurelia Cionca modulează mai curînd în mi major decît prevedea Liszt. Ideea de a intercala, între acordul de dominantă și tonica de la sfîrșit, celula melodică *re-mi-fa diez* constituie, poate cea mai inspirată contribuție a artistei, dat fiind că *Rapsodia* începuse cu aceeași celulă și că astfel ea apare ca o compoziție cuprinsă într-un cadru unitar.

Trecînd de la aceste observații, întrucîtva pozitiviste, la formularea unor aprecieri cu privire la performanța Aureliei Cionca, îmi permit a afirma că aceste modificări, abateri și libertăți nu scad, cu nimic, valoarea interpretării, ci, dimpotrivă, țin de virtuțile ei artistice cele mai caracteristice. Versiunea ei, deși foarte diferită de textul muzical așternut pe hîrtie de Liszt, este *autentică,* nu *în ciuda* acestora, ci *datorită lor.*

Citind relatările de epocă despre caracterul excentric al improvizațiilor lui Liszt pe teme folclorice sau luate din opera contemporanilor, despre atitudinea sa de „suveran al claviaturii" care, sub semnul libertății nețărmurite a artistului, își permitea „orice și chiar mai mult decît atît", despre extazul delirant pe care îl stîrnea prin interpretările sale de o fascinație unică, comparabilă numai cu „mirajul Paganini", nu ne este ușor să retrăim aceste momente istorice sub forma unor reprezentări muzicale concrete, imaginate pe baza partiturilor sale. Apropiindu-ne fără prejudecăți negative de actul interpretativ al Aureliei Cionca, reascultînd-o de multe ori, cu partitura în mînă, avem din ce în ce mai mult impresia că sîntem beneficiarii unui miracol: cîntîndu-ne *Rapsodia* într-o manieră, probabil, foarte apropiată de acea a compozitorului-virtuoz care a scris-o, ea ne transpune parcă aievea în tinerețea lui Liszt. Cu alt

cuvînt, documentul sonor pe care îl datorăm ei pare să fie *cel puțin atît de edificator pentru esența artistică a Rapsodiei române ca însăși ediția critică meticulos elaborată de cei mai avizați experți în materie,* desigur, nu în sensul de a diminua cîtuși de puțin valoarea acesteia din urmă, ci prin completarea ei cu informații care, firește, nu pot fi cuprinse într-o partitură. Îndrăznesc să fac această afirmație, deoarece libertățile artistice pe care și le permitea artista se reliefează, precum dovedește discul, pe fondul unei sensibilități muzicale cu totul ieșite din comun, de tip eminamente romantic și dublată de o pianistică rafinată, și deoarece am aflat din bibliografia ei că aceste două calități fundamentale au fost perfecționate într-un atelier artistic și pianistic atît de apropiat lui Liszt, ca școala lui Reisenauer de la Leipzig ; de fapt, în loc de locuțiunea „pe care și le permitea artista" trebuia să spun „care țin de natura artei ei" sau „care îi sînt proprii".

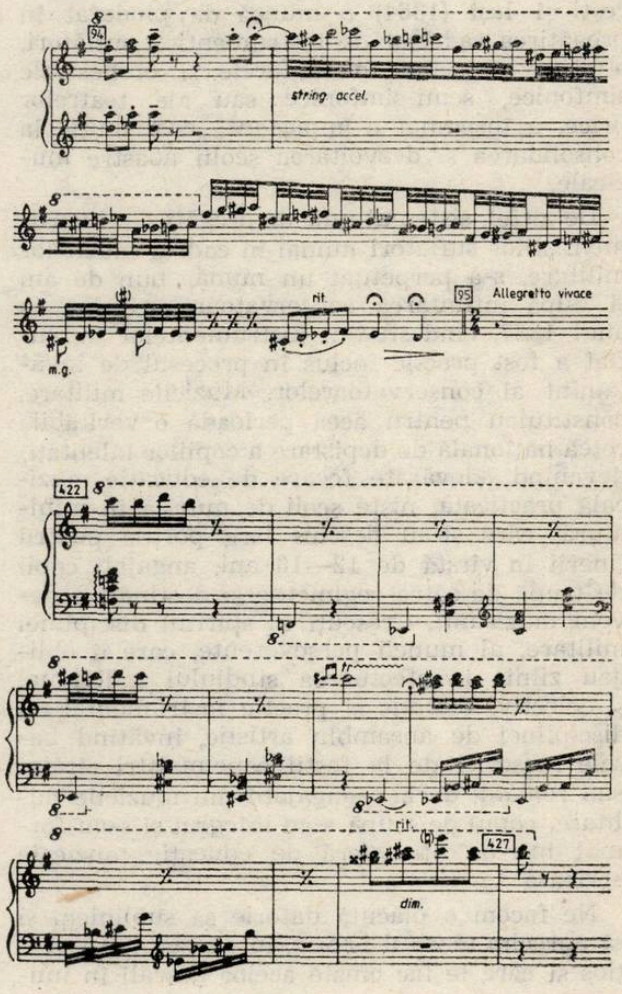
Să ascultăm atent debutul tumultuos al *Rapsodiei,* pe care azi nimeni nu l-ar descifra astfel din partitura lui Liszt, apoi articularea plină de capricii și de suavă melancolie a temei lente de romanță și a variațiunilor sale; nu este oare un privilegiu să fi avut printre noi o pianistă capabilă să reproducă atît de veridic, la peste un secol de la zămislirea lor, frumusețea genuină a acestor momente lisztiene ? Să ascultăm cu smerenie *rubato*-ul de extrem rafinament și bogăție a melodiei, de altfel destul de comune, din secțiunea *Allegro moderato :* așa nu o va cînta nimeni care învață *Rapsodia* din note și nu este beneficiar al unei tradiții lisztiene neîntrerupte și chiar apropiate ; în ultima analiză, momentul ne apare veridic pentru că *rubato*-ul excesiv își are acoperirea în tușeul nu mai puțin rafinat și în măiestrita diferențiere timbrală a vocilor. Partea cea mai valoroasă a compoziției, sub mai multe aspecte, este prelucrarea *Bătutei* românești, care constituie osatura părții repezi, inclusiv concluzia ei, și este mișcarea cea mai apropiată de folclorul țărănesc din toate rapsodiile lui Liszt. Firește, în această secțiune a *Rapsodiei,* și interpretarea Aureliei Cionca este mai sobră, ea accentuînd linia mare a torentului continuu axat pe un ritm de joc și o pedală de cobză. De-a dreptul genială mi se pare sublinierea agogică a frazelor *scherzando* introduse de Liszt în acest context, la fel și dulcea melancolie pe care artista o atribuie aceleiași melodii de *Bătută* cînd ea revine cu armonii de re minor-si bemol major *(un poco meno allegro). Rubato*-ul artistei, din secțiunea *tempo deciso,* ni se pare cel puțin la prima impresie, desuet, dincolo de limitele toleranței ascultătorului de azi, dar pînă la urmă, îl acceptăm și pe acesta ca o mărturie demnă de încredere : da, probabil, excesele de această manieră erau mai mult decît „admise" în stilul interpretativ rapsodic al tînărului Liszt, pînă și acest manierism putea să țină de mijloacele artistice cu care „regele pianului" și-a subjugat contemporanii.

Firește, azi nimeni nu ar îndrăzni să cînte *Rapsodia* în această manieră. Imitația ar suna, inevitabil, a fals. Abordarea atît de creativă a unui text muzical moștenit de la un maestru al romantismului rămîne un privilegiu al acelora care au preluat această moștenire din mîna compozitorului sau cel mult dintr-o a două mînă ; or, asemenea pianiști nu mai trăiesc azi.

În consecință, să ne considerăm privilegiați de destin că, pînă nu demult, am avut în mijlocul nostru o pianistă de mare anvergură, martoră autentică a unei epoci de aur a istoriei muzicii, devenită trecut istoric, și să așteptăm apariția unei interpretări noi a *Rapsodiei române,* de aceeași anvergură artistică, reprezentativă pentru epoca în care comemorăm centenarul morții lui Liszt.

*

Aurelia Cionca : două cadențe pentru Rapsodia română de Liszt.



SEMICENTENARUL ŞCOLII MILITARE DE MUZICĂ (1936 — 1986)

Şcoala militară de muzică este instituţia de învăţămînt special a armatei unde se pregătesc şi se formează cadrele de conducere şi execuţie pentru muzicile militare : ofiţeri dirijori, instrumentişti şi activişti cultural-artistici. De cinci decenii ea constituie o prezenţă activă în istoria învăţămîntului muzical românesc, un rezervor de energii muzicale din care se alimentează armata şi viaţa noastră muzicală cu muzicieni de înaltă ţinută profesională, difuzori ai valorilor nepieritoare ale artei muzicale în rîndul militarilor şi maselor largi populare, activişti neobosiţi pentru înflorirea muzicii de fanfară, a cîntecului patriotic şi ostăşesc, a afirmării muzicilor militare româneşti.

Mugurii învăţămîntului muzical instrumental, destinat, pregătirii instrumentiştilor suflători autohtoni, îi descoperim o dată cu înfiinţarea primei muzici militare a Strajei pămînteşti de la Iaşi, în 1830. Izvoarele informaţionale ne îndreptăţesc să afirmăm cu deplin temei că muzicile militare au desfăşurat pînă la înfiinţarea conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi (1864) o muncă de pionerat în pregătirea cadrelor de instrumentişti suflători, a căror prezenţă în fanfarele şi orchestrele simfonice, semi-simfonice sau ale teatrelor lirice, a însemnat o importantă contribuţie la consolidarea şi dezvoltarea şcolii noastre muzicale.

De altfel, sistemul unic de pregătire a instrumentiştilor suflători numai în cadrul muzicilor militare, s-a perpetuat un număr bun de ani şi după înfiinţarea conservatoarelor, pînă în anul 1837, cînd studiul instrumentelor de suflat a fost practic inclus în procesul de învăţămînt al conservatoarelor. Muzicile militare, constituiau pentru acea perioadă o veritabilă reţea naţională de depistare a copiilor talentaţi, devenind adevărate focare de educaţie muzicală practicată, nişte şcoli de muzică în miniatură, care şi-au deschis larg porţile pentru tinerii în vîrstă de 12—16 ani, angajaţi copii de trupă de către regimente şi destinaţi a deveni muzicanţi. Crescuţi în spiritul disciplinei militare, al muncii perseverente, care îi obligau zilnic la efectuarea studiului individual şi colectiv, teoretic şi practic instrumental, al disciplinei de ansamblu artistic, învăţînd bazele meseriei de la foştii capelmaiştri străini sau români, de la reangajaţii din muzicile militare, copiii de trupă s-au integrat şi s-au format într-o atmosferă de educaţie muzicală serioasă.

Ne facem o plăcută datorie să subliniem şi să aprecim meritul istoric, în acelaşi timp preţios şi care le fac cinste acelor dascăli în uniformă, deschizători de drum ai învăţămîntului nostru tehnic instrumental. Deşi au perpetuat o didactică empirică, practicistă, au dovedit însă un nobil spirit de abnegaţie pus în slujba muzicilor militare şi au ştiut să recunoască tinerele talente româneşti, să le îndrume şi să le sprijine pentru continuarea studiilor de specialitate la conservator. Menţionăm că numeroşi artişti instrumentişti, solişti, şefi de compartimente în orchestrele fruntaşe ale ţării, dirijori, compozitori sau cadre didactice în învăţămîntul muzical de toate gradele, au pornit pe drumul afirmării şi consacrării din rîndul copiilor de trupă de la muzica militară, care le-a asigurat, alături de condiţiile de trai şi posibilităţile de studiu necesare pregătirii lor profesionale.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, muzicile militare au trecut printr-un proces de perfecţionare şi clarificare a rolului lor în armată şi în general în societatea românească, fiind orientate pe coordonatele unei direcţii limpezi de împletire armonioasă a profesionalismului cu latura organizatorică şi educativă, fapt ce impunea o serie de cerinţe noi în pregătirea cadrelor de instrumentişti. Subofiţerului muzicant i se cereau o serie de calităţi morale, o bună pregătire profesională, un nivel de cultură generală corespunzător, care să-l ajute în exercitarea sarcinilor de serviciu şi să-i confere competenţă şi autoritate faţă de militarii activi şi copiii de trupă din muzică, pentru care trebuia să fie şi şef şi educator. Ori, nu la toate muzicile militare existau condiţii corespunzătoare asigurării unei bune pregătiri pentru viitorii subofiţeri ai acestor formaţii. Pregătirea masei instrumentiştilor devenise diversă, inegală şi cu o serie de lacune, fapt ce demonstra că instituţia copiilor de trupă şi sistemul de formare a cadrelor necesare muzicilor militare erau depăşite, nu mai corespundeau actualităţii.

Inspectoratul muzicilor militare, în fruntea căruia se găsea locotenent-colonelul Egizio Massini, care era şi prim dirijor al Operei Române, înţelegînd rostul culturii muzicale în ansamblul culturii generale, a făcut demersurile respective conducerii armatei pentru înfiinţarea unei şcoli speciale de educaţie muzicală şi militară, necesară pregătirii şi formării cadrelor pentru muzicile militare. Astfel, la 1 octombrie 1936, conform Deciziei Ministeriale nr. 1028/1936, ia fiinţă la Bucureşti „ŞCOALA ELEVILOR MUZICANŢI MILITARI", azi „ŞCOALA MILITARĂ DE MUZICĂ".

Scopul școlii era de a forma subofițeri instrumentiști și în mod excepțional ofițeri șefi de muzică, inițiați metodic din punct de vedere profesional și dotați cu un stoc de cunoștințe generale la nivel de gimnaziu, care să satisfacă nevoile de încadrare ale muzicilor militare cu elemente trecute printr-o disciplină scolastică severă. Pe lîngă aceste direcții de pregătire profesională și intelectuală să adăugăm o serie de discipline de ordin educativ și militar menite să contribuie la dezvoltarea însușirilor necesare unui element util armatei, muzicilor militare și societății.

În școală au fost primiți pe bază de concurs, cei mai buni copii de trupă din muzicile militare și elemente civile, fii de țărani și muncitori lipsiți de mijloace, orfani etc. în vîrstă de 12—15 ani, absolvenți ai cursului primar (4 clase). Întreținerea și școlarizarea erau gratuite, elevii fiind bursieri ai statului, cu regim de internat.

Cursurile instrumentale erau predate de ofițeri și subofițeri de la muzicile din garnizoană, ulterior apelîndu-se în acest scop la instrumentiști din instituțiile artistice ale Capitalei, precum și la profesori de la conservator. Pentru cursurile de cultură generală erau folosiți profesori din rețeaua învățămîntului public.

Drumul pe care s-a pornit în 1936 nu a fost deloc ușor, fiind însoțit de o serie de greutăți de ordin material și organizatoric, de incertitudini, dar mai ales de căutări continue, pentru găsirea unui sistem de pregătire eficient, adaptat la specificul muzicilor militare, la rolul acestora în armată și în viața muzicală românească. Astfel, în decursul celor 50 de ani de existență, școala a trecut prin mai multe forme de organizare, luînd diferite profiluri, cu următoarele denumiri : Școala elevilor muzicanți militari (1936—1940), Liceul militar muzical (1940—1941), Gimnaziul militar muzical (1941—1943), Institutul militar muzical (1943—1949), Școala militară de muzică (1949).

Transformările structurale prin care a trecut școala în decursul anilor sînt un proces firesc în tendința spre o continuă perfecționare a învățămîntului și reflectă permanenta preocupare de a se asigura instituției o formă viabilă și cît mai utilă, cu posibilități de calificare profesională eficiente, conform cerințelor de dezvoltare ale muzicilor militare.

La elaborarea documentelor privind reorganizările școlii, a întocmirii planurilor de învățămînt și a programelor pentru studiile muzicale, un sprijin prețios l-a adus experiența didactică și artistică a unor personalități de renume ale învățămîntului și vieții noastre muzicale, dintr care amintim pe : muzicologul George Breazul (istoria muzicii, folclor și consilier tehnic pentru instrumntele de suflat din alamă și percuuție), profesorul Dan Simionescu (fagot, orchestră și consilier tehnic pentru instrumentele de suflat din lemn), profesorul Alexandru Theodorescu (vioară, muzică de cameră și consilier tehnic pentru instrumentele de coarde) profesor doctor Constantin Necșulescu (istoria și director de studii).

Conducerea școlii se consulta și discuta cu acest grup de consilieri tehnici, problemele majore legate de activitatea didactică, de numirea profesorilor, de organizarea și pregătira producțiilor artistice, atît în interior cît și în afara școlii, de organizarea taberelor de odihnă pentru elevi pe timpul vacanțelor, de asigurarea materialului didactic, a instrumentelor și accesoriilor muzicale etc.

La sugestiile și propunerile consilierilor tehnici, s-a format pe parcursul anilor, un corp didactic al școlii din profesori cu înaltă calificare și din muzicieni de prestigiu ai țării, din rîndul cărora menționăm : Dumitru Martiraș (limba română și limba latină), Dan Smântânescu (limba română), Ștefan Tacorian (matematică), Al. Dan Petrescu (fizică și chimie), Virgil Hilt (geografie), George Niculescu (științe naturale), Stelian Gheorghiu (educație fizică), George Manoliu, Garabet Avachian, George Enacovici și Ionel Geantă (vioară), Ion Filionescu, Ovidiu Drîmbă, Miron Șoarec, Nicolae Marcovici și Florin Eftimescu (pian), George Iarosevici și Serafim Antropov (violoncel), Iosif Prunner și Virgil Damaschin (contrabas), George Teodorescu (flaut), Constantin Dănescu și Pavel Tornea (oboi), Hans Höerath, Costache Metani, Ioan Tzigănilă, Constantin Pârvan și Pavel Cebotarenco (corn), Dumitru Ungureanu (clarinet), Nistor Stavăr, Gheorghe Adamache, Radu Brancu, Ion Ducheci și Dumitru Gavrilov (trompetă), Mihail Moțățeanu și Gheorghe Dumitrescu (trombon), Nicolae Cucu (percuție), Marțian Negrea (armonie, contrapunct și orchestră), Paul Constantinescu (armonie), Constantin A. Ionescu și Gheorghe Ciobanu (teorie-solfegii și ansamblu coral), Vinicius Grefiens (muzică de cameră), maior Petre Giugaru și căpitan Sergiu Paiu (ansamblu de fanfară), Nicolae Nicolau (secretar la direcția de studii).

Povara războiului, nesiguranța zilei de mîine și lipsurile materiale din ce în ce mai apăsătoare, nu au oprit pulsul activității didactice. Prin eforturi și perseverență din partea conducerii școlii și a corpului didactic s-a urmărit ca nota dominantă în activitatea institutiei, din acei ani grei, să fie exigența față de munca de calitate, formarea elevilor în spiritul ordinii și disciplinei, al respectului și prețuirii valorilor cultural-artistice autohtone și universale, al dragostei față de glia străbură.

Revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din august 1944 a inaugurat o etapă nouă în istoria patriei, în viața poporului român, a făcut posibilă descătușarea forțelor creatoare ale maselor largi de oameni ai muncii. O dată cu prefacerile revoluționare ce au avut loc pe

plan politic, economic, social și cultural, după instaurarea puterii populare, s-au deschis orizonturi noi pentru învățămîntul românesc. Astfel, prin grija Partidului Comunist Român se înfăptuiește în 1948 Reforma învățămîntului, care aduce schimbări esențiale în profilul rețelei instituțiilor de învățămînt, în structura planurilor de școlarizare și găsirea căilor adecvate pentru ralizarea unei strînse legături dintre școală și nevoile societății.

Asemenea tuturor categoriilor de oameni de cultură și artă și elevii școlii noastre, ca viitori slujitori ai muzicilor militare, trebuiau angajați în împlinirea idealurilor promovate de Partidul Comunist Român. În acest sens, trebuiau pregătiți și formați pentru a îndeplini cu competență și pasiune sarcinile ce le revin în domeniul cultural-artistic, pentru a purta spre conștiințele milioanelor de auditori din rîndul militarilor și maslor largi populare mesajul unei arte militare, profund umaniste, revoluționare. Astfel, după reforma învățămîntului din 1948 apare necesitatea reorganizării școlii pe principii și concepții noi, pentru a deveni „o pepinieră de artiști militari, un corservator al armatei", cum spunea comandantul școlii de atunci, locotenent-colonelul Dumitru Eremia, care a avut un rol remarcabil în realizarea actualei structuri organizatorice.

Reorganizarea învățămîntului din școală, pe trei cicluri de pregătire : *profesional* cu durata de 3 ani, *subofițeri* cu durata de 2 ani și *ofițeri*, cu durata de 3 ani, a marcat un progres în evoluția acestei instituții și a deschis un nou capitol în istoria muzicilor militare, care au început să simtă infuzia de cadre tinere, pregătite și formate spre a corespunde atît ca profesioniști cît și ca activiști pe tărîm social și cultural-artistic.

Asigurarea și îmbogățirea permanentă a bazei materiale a învățămîntului, crearea condițiilor de confort necesare vieții de internat și desfășurarea la cote înalte a muncii didactice, contribuie, an de an, la îndeplinirea cu succes a sarcinilor de învățămînt și de pregătire practică a elevilor.

Sălile de clasă spațioase, dotate cu mobilier modern și amenajate adecvat (capitonate, izolate fonic), fondul de instrumente și accesorii muzicale, materialele didactice (manuale, tratate, metode pentru studiul instrumental etc). asigură buna desfășurare a procesului de învățămînt și dau sens urcușului elevilor spre nobilele culmi ale împlinrii profesionale.

Pentru a se asigura accesibilitatea conținutului învățămîntului și modernizarea acestuia, s-au amenajat cabinete pe profiluri, bibliotecă de învățămînt, bibliotecă muzicală, fonotecă, sală de audiție, laboratoare etc., dotate cu materialele și aparatura respectivă. Astfel *cabinetul de științe sociale*, oferă cadrul adecvat predării și însușirii cunoștințelor social-politice, istoriei, filozofiei, pregătirii ideologice ; *fonoteca* contribuie eficient la modernizarea procesului de învățămînt. Sălile de curs sînt conectate la pupitrul de comandă, de unde, la apelul codificat al profesorilor, se pot transmite simultan, pe mai multe canale, lucrările muzicale solicitate, elevii avînd posibilitatea să se documenteze după partitură și înregistrare, fapt ce conferă învățămîntului de specialitate o factură modernă cu suport vizual și auditiv ; *biblioteca de învățămînt*, dispune de un fond de carte în jur de 20.000 de volume, cuprinzînd : cărți social-politice, cărți cu caracter militar, literatură beletristică, literatură tehnico-științifică, lucrări de referință (dicționare, lexicoane, anuare, atlase etc.), colecții de ziare, reviste, pliante etc. ; *biblioteca muzicală* oferă o bază largă de investigații, de studiu și cercetare, în stare să satisfacă majoritatea cerințelor învățămîntului de specialitate. Cuprinde un fond de peste 20.000 lucrări pentru fanfară și în jur de 10.000 partituri și volume, dintre care circa 8000 de exemplare (metode, caiete de studii, culegeri) destinate învățămîntului practic-instrumental.

Realizarea acestui mare volum de lucrări reflectă grija și contribuția Inspectoratului general al muzicilor militare, în acordarea sprijinului corespunzător necesităților didactice și metodice, impuse de consolidarea și dezvoltarea învățămîntului de specialitate. În acest scop au fost antrenați compozitori, cadre didactice, instrumentiști de înalt profesionalism, pentru a elabora metode, studii, culegeri de exerciții tehnice și piese muzicale, necesare în procesul de învățămînt.

Structura și profilul învățămîntului au evoluat continuu în lumina interdependenței celor trei cicluri de pregătire din școală : profesional, subofițeri și ofițeri.

La baza întregului proces le învățămînt stă concepția Partidului Comunist Român cu privire la apărarea patriei, independenței naționale și educarea elevilor în spiritul mîndriei față de mărețele realizări din anii socialismului, față de minunatele tradiții revoluționare ale poporului român, al cultivării dragostei pentru armată și profesia aleasă.

Orientările vizînd perfecționarea învățămîntului și creșterea continuă a contribuției școlii la încadrarea muzicilor militare cu elmente bine pregătite, care să desfășoare în armată o rodnică activitate pe linie cultural-artistică, să îmbogățească prin exercitarea profesiunii lor viața spirituală a militarilor în termen, a cadrelor și familiilor acestora, să difuzeze și să popularizeze cu măiestrie și pasiune valorile artei muzicale în rîndul maselor largi, s-au concretizat în elaborarea planurilor de învățămînt, îmbunătățite și în stabilirea obiectivelor adecvate ciclului de școlarizare respectivă.

Astfel pentru elevii *ciclului profesional* s-a adoptat un plan de învățămînt de școală cu regim special, în care elementele de cultură

generală, de educaţie şi cele de pregătire profesională, stabilite judicios ca proporţii, să lărgească orizontul viitorului instrumentist din muzicile militare şi alte formaţii artistice ale armatei, fără a suprasolicita forţa de muncă a elevilor, la vîrsta delicată a adolescenţei şi fără sacrificarea studiului individual instrumental, condiţie „sine qua non" pentru dezvoltarea artistică a instrumentistului.

Consecinţele pozitive ale introducerii *studiului individual instrumental* în planul de învăţămînt, unde ocupă 2—3 ore zilnic din program, sînt reflectate în rezultatele excepţionale, obţinute la pregătirea tehnico-instrumentală a elevilor, demonstrînd importanţa şi rolul primordial pe care îl are studiul individual instrumental în formarea deprinderilor practice şi a culturii muzicale instrumentale.

De asemenea, o măsură de o deosebită importanţă o constituie introducerea în planul de învăţămînt a studiului pianului, ca instrument auxiliar obligatoriu pentru toţi elevii, disciplină indispensabilă formării oricărui muzician.

O disciplină căreia i se acordă o extensie în planul de învăţămînt este muzica de cameră. În cadrul acestei discipline au fost organizate numeroase formaţii instrumentale de suflători : triouri, cvartete, cvintete etc. cărora li se atribuie un rol important în completarea pregătirii de specialitate a elevilor, fiind cunoscută contribuţia muzicii de cameră la ascuţirea sensibilităţii muzicale, la însuşirea disciplinei de ansamblu, la formarea culturii muzicale instrumentale.

Remarcăm de asemenea că pe lîngă disciplinele de ansamblu, fanfară şi ansamblu coral, sînt organizate şi pregătite formaţii de estradă, de muzică populară, cor de cameră şi grup coral bărbătesc, colective artistice de referinţă ale şcolii, care participă cu succes la numeroase manifestări cultural-educative, audiţii, spectacole etc.

Nu putem trece cu vederea practica pe care elevii o desfăşoară în cadrul ansamblului de muzici militare întrunite cu ocazia participării acestora la festivităţile şi paradele militare ce au loc în Capitală. În componenţa acestui ansamblu instrumental, elevii ciclului profesional, formează grupurile de toboşari mici, gornişti şi lirişti, care dau culoare şi impuls fluviului sonor al uriaşei fanfare.

Pe lîngă aceasta, elevii mai înaintaţi la studiul instrumental execută în serii scurte o practică atractivă şi instructivă în timpul sezonului estival, ca instrumentişti în muzicile care concertează în parcuri şi staţiuni de odihnă. Cultura generală a fost asimilată programului secţiei umaniste a şcolii teoretice, la nivelul treptei I-a de liceu.

Planul de învăţămînt pentru *ciclul de subofiţeri* cuprinde principalele categorii de pregătire, comune celorlalte şcoli militare de acest nivel, adică : *pregătirea de specialitate*, în care intră şi stagiul la unităţi ; *studiul ştiinţelor sociale ; pregătirea militară generală* şi *cultură generală* (psihologie şi pedagogie).

Pregătirea de specialitate care deţine ponderea principală se caracterizează printr-un accentuat conţinut practic-aplicativ şi este completată pentru elevii anului II, prin stagiu la unităţile cu muzici.

Obiectivul general de învăţămînt al acestui ciclu, constă în formarea de subofiţeri de muzică temeinic pregătiţi profesional, politico-ideologic şi militar, devotaţi patriei, partidului şi poporului, pătrunşi de spirit militant revoluţionar, cu înalte calităţi morale şi de luptă, cu dragoste şi pasiune faţă de armată şi profesiunea aleasă, capabili să execute la un nivel interpretativ ridicat repertoriul de fanfară, de orchestră şi coral, să pregătească şi să conducă formaţii artistice în unităţi şi la casele armatei, la nivelul exigenţelor impuse de noua calitate.

La elaborarea planului de învăţămînt pentru elevii *ciclului de ofiţeri*, s-a avut în vedere cunoaşterea rolului şi importanţei disciplinelor de bază : armonia, orchestraţia, formele muzicale, citirea de partituri, dirijatul, ştiinţele sociale, pregătirea militară, cunoştinţele de metodică şi pedagogie.

Elevii acestui ciclu, pe lîngă o bună pregătire muzicală trebuie să-şi formeze temeinice însuşiri pedagogice şi metodice, întrucît ca viitori şef de muzică şi dirijor răspund direct de dezvoltarea ansamblului cu care lucrează zi de zi, sporindu-i capacitatea de interpretare şi căruia îi asigură de fapt valoarea reală ca formaţie artistică. Ca viitoare cadre de conducere ale muzicilor militare trebuie să fie în măsură să organizeze şi să desfăşoare cu competenţă şi pricepere activităţi politico-educative, cultural-artistice, ceremonialuri militare şi servicii regulamentare în unităţi şi garnizoane, să cunoască şi să aplice cerinţele doctrinei militare naţionale şi prevederile Directivei comandantului suprem, la specificul atribuţiunilor funcţionale.

În paralel cu pregătirea profesională sînt formaţi ca cetăţeni de nădejde ai patriei, cu înaltă conştiinţă politică, dezvoltat simţ al răspunderii faţă de muncă şi îndatoriri, disciplinaţi, cu aleasă comportare în serviciu, familie şi societate,în spiritul eticii şi echităţii socialiste.

La baza muncii politico-educative în şcoală, stau documentele de partid, concepţia revoluţionară materialist-dialectică, socialismul ştiinţific, Directiva comandantului suprem al Forţelor Armate ale Republicii Socialiste România privind pregătirea militară şi politică a armatei.

De asemenea, în realizarea complexelor îndatoriri ce revin şcolii pentru ridicarea conţinutului ştiinţific şi formativ al învăţămîntului, un rol deosebit îl au organele şi organizaţiile de partid şi ale U.T.C., care aduc o contribu-

ție esențială la statornicirea unei atmosfere creatoare de muncă, de intensificare a activității didactice, de stimulare și dăruire a cadrelor frumoasei misiuni de formare a ofițerilor șefi de muzică și a subofițerilor muzicanți.

Toate activitățile legate de educația elevilor, urmăresc să trezească și să impună acestora setea de cunoștințe, preocuparea și necesitatea de a fi la curent cu tot ce apare nou pe plan ideologic, cultural și artistic, pentru a fi în măsură să apere valorile materiale și spirituale ale poporului român, făurite de-a lungul timpului cu trudă și jertfe. Așa cum subliniază secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Schimbările care au loc în societatea noastră și pe plan mondial fac necesare să desfășurăm o tot mai intensă activitate educativă, ideologică, pentru studierea și înțelegerea fenomnelor economico- sociale, a acțiunii legilor dialecticii în dezvoltarea societății omenești pentru a da răspuns științific problemelor ridicate de viață, de evoluția umană.

La baza întregii activități trebuie să punem permanent concepția revoluționară materialist-dialectică, socialismul științific — știința transformării revoluționare a lumii".

Activitatea metodică a cadrelor didactice în scopul perfecționării măiestriei pedagogice și de generalizare a experienței pozitive acumulate în munca instructiv-educativă este polarizată în jurul celor două catedre : *„catedra pentru disciplinele teoretico-muzicale și ansambluri"* și *„catedra pentru muzică instrumentală și ansambluri"*.

Ca și celelalte instituții de învățămînt, catedra constituie unitatea de bază în cadrul căreia se desfășoară atît activitatea didactică, cît și cea metodică și științifică.

În cadrul catedrelor s-au rezolvat și se rezolvă sarcini complexe legate de perfecționarea psihopedagogică a cadrelor didactice și de îmbogățirea culturii lor profesionale.

Avînd asigurată o bogată bază materială, modern utilată,o conducere formată din cadre selecționate și un colectiv închegat de profesori cu pregătire serioasă, atît sub raportul specialității cît și din punct de vedere metodic și pedagogic, Școala militară de muzică cunoaște o trecere simțitoare la un nivel superior calitativ de realizare a procesului de învățămînt.

Dintre profesorii care se înscriu în ultima perioadă cu frumoase ralizări la înviorarea muncii didactice și temeinica pregătire a elevilor notăm : Viorel Cosma (istoria muzicii, forme muzicale) ; Vinicius Grefiens (citire de partituri) ; Constantin Simionescu (armonie) ; Dumitru Răuță și Constantin Costoiu (orchestrație); Emil Chiriac, Constantin Văsescu, Ion Cudalbu, Ion Avesalon și Mihai Gheorghe (clarinet) ; Ionel Dumitru și Ion Popescu (tubă) ; Ionel Mănăilă (percuție) ; Ștefan Lupescu (acordeon) ; Ion Cheptea (contrabas) ; Mihai Doina, Iulia Cudalbu și Nicolae Chițaru (teoria muzicii și solfegii) ; Rodica Pătrașcu (istoria muzicii și pian) ; Ioan Golcea (ansamblu coral) ; Constantin Fanciali, Sergiu Paiu, Gheorghe Sîrghic, Ștefan Marcoci, Dumitru Niculicea și Alexandru Turcu (ansamblu fanfară) ; Nicolae Racu (dirijat, teorie solfegii), Octav Firulescu (muzică de cameră), Alexandru Popa (muzică de cameră).

Aportul școlii la formarea cadrelor necesare muzicilor militare este substanțial, cantitativ și calitativ. Peste 90% din personalul acestora, de la subofițerii muzicanți din unități, la ofițerii superiori cu munci de răspundere din cadrul școlii și Inspectoratul general al muzicilor militare, s-au format și absolvit Școala miltară de muzică.

Dintre absolvenții acestei instituții, care s-au ridicat prin muncă, pasiune și dăruire, în posturi de răspundere, afirmîndu-se în viața noastră muzicală, notăm : Teodor Costin — director al Filarmonicii „Oltenia" din Craiova și reprezentant de frunte al dirijorilor români contemporani ; Igor Cioreni — violonist, profesor și dirijor ; Nicolae Vurzăreanu — profesor și dirijor ; Ioan Drăcea — regizor muzical la Radioteleviziune, profesor și dirijor ; colonel Emilian Ursu — inspector general al muzicilor militare, dirijor și compozitor ; colonel Sergiu Eremia — director al Ansamblului artistic „Doina" al armatei, dirijor și compozitor ; Paul Staicu — dirijor și profesor al Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ; George Draga — compozitor, redactor șef-adjunct la revista „Muzica" ; Constantin Simionescu — compozitor, asistent la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ; Ioan Văduva, lector universitar la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", prim-trompetist și solist al Filarmonicii „George Enescu".

Prezența artistică a Școlii Militare de Muzică în ansamblul culturii românești contemporane se manifestă din ce în ce mai pregnant. Pe lîngă asigurarea cadrelor de profesioniști necesari muzicilor militare și altor formații artistice (instrumentiști, dirijori, profesori), se adaugă bogata agendă de activități cultural-artistice pe măsura unei școli cu asemenea profil, care și-au găsit un larg ecou în rîndul marelui public.

Elevii se prezintă în concerte și spectacole complexe, alături de formații artistice de mare rezonanță, cum sînt Muzica reprezentativă a armatei și Ansamblul artistic „Doina" al armatei, organizate de Uniuna Compozitorilor și Muzicologilor, Inspectoratul general al muzicilor militare și Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București.

Formațiile artistice ale școlii, fanfara, corul, orchestra de estradă, orchestra de muzică populară, formațiile de muzică de cameră și soliștii instrumentiști, prezintă numeroase programe muzicale în mari unități industriale

bucureștene, la Uzinele 23 August, Republica, Griviţa Roşie, Fabrica de Confecţii şi Tricotaje, IREMOAS, la Casa centrală a armatei, în cluburile unităţilor militare, în şcoli, la casele de cultură, la cenaclurile revistei „Viaţa militară" ş.a.

De asemenea, execută o serie de audiţii demonstrative, cu caracter metodic la convocările de instruire ale şefilor de muzică din ţară. La acestea se adaugă prezentarea în concerte, începînd din anul 1972 a cîntecelor selecţionate şi premiate în cadrul celor 7 ediţii ale Festivalului cîntecului ostăşesc „Te apăr şi te cînt, patria mea", precum şi numeroase înregistrări la radio, la televiziune, pe discuri „Electrecord" etc.

Menţionăm de asemenea că a intrat în tradiţie ca Şcoala militară de muzică să încununeze eforturile fiecărui an de învăţămînt printr-o manifestare muzicală deosebită, ce depăşeşte cu mult limitele unei obişnuite serbări de sfîrşit de an şcolar.

Subliniem prezenţa remarcabilă a formaţiilor artistice ale şcolii în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României". Premiile şi distincţiile obţinute în această amplă competiţie naţională sînt semnificative. Iată bilanţul primelor cinci ediţii :

Ediţia I-a (Bucureşti, 1977)
— 1 premiu I
— 2 premii III

Ediţia a II-a (Timişoara, 1979)
— 3 premii I
— 1 premiu II
— 1 premiu III
— 1 menţiune

Ediţia a III-a (Bucureşti, 1981)
— 3 premii I
— 1 menţiune

Ediţia a IV-a (Bucureşti, 1983)
— 4 premii I
— 1 premiu II
— 1 premiu III
— 1 menţiune

Ediţia a V-a (Bucureşti, 1985)
— 7 premii I
— 3 premii II

Uriaşa şi generoasa scenă oferită muncii, hărniciei şi geniului creator al poporului român de Festivalul naţional „Cîntarea României", prilejuieşte o nouă treaptă de afirmare a elevilor şcolii, materializată în certe şi constante progrese cantitative şi calitative. Premiile republicane obţinute oglindesc frumoase împliniri pe linia obiectivelor şcolii, determinînd noi impulsuri şi acţiuni orientate spre realizări la cote cît mai elevate.

O altă cale spre performanţe superioare teoretice şi practice, o constituie „concursurile pe meserii" organizate anual de Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist şi ministerele interesate, în colaborare cu inspectoratele şcolare.

Participarea elevilor Şcolii Militare de Muzică la aceste concursuri, a reliefat remarcabilele rezultate ale învăţămîntului tehnic de specialitate care s-au concretizat, an de an prin importante recunoaşteri valorice, premii, diplome, menţiuni.

Statisticile concursului pe meserii, relevă faptul că Şcoala militară de muzică se situează printre primele instituţii de învăţămînt muzical în ceea ce priveşte numărul de premii obţinute. Luînd în considerare numărul crescînd al acestor premii, putem remarca şi din acest punct de vedere rezultatul practic al condiţiilor excepţionale de învăţămînt de care se bucură elevii şcolii, precum şi demonstraţia numeroaselor talente ce înfloresc în această instituţie. Iată bilanţul acestor întreceri :

1981 — TIMIŞOARA
— 2 premii speciale ale C.C. al U.T.C. (trompetă şi tubă)

1982 — CLUJ-NAPOCA
— 2 menţiuni (flaut, clarinet)

1983 — BUCUREŞTI
— 3 menţiuni (clarinet, eufoniu, tubă)

1984 — IAŞI
— 2 premii speciale ale C.C. al U.T.C. (clarinet, trompetă)
— 1 premiu I (basfligorn)
— 9 premii II (tubă sib 2, inclusiv premiul special al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei şi al Şcolii Militare de Muzică, eufoniu 2 — inclusiv premiul special al Casei centrale a armatei, basfligorn, trompetă, corn, trombon) ;
— 4 premii III (trompetă, clarinet, fagot, tubă fa)
— 3 menţiuni (clarinet 2, trompetă).
— 4 premii I (trombon-premiul special al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.S. România, eufoniu-inclusiv premiul special al Biroului U.T.C. din Consiliul Politic Superior al Armatei, tubă sib — inclusiv premiul special al Inspectoratului General al Muzicilor Militare, basfligorn — inclusiv premiul special al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei).
— 3 premii II (corn, tubă sib, eufoniu)
— 7 premii III (trompetă — inclusiv premiul special al Casei Centrale a Armatei şi al Şcolii militare de muzică, trombon, fagot, tubă fa)
— 4 menţiuni (clarinet, trompetă, trombon)
— 3 premii speciale ale C.C. al U.T.C. (clarinet, trompetă)

1986 — CRAIOVA
— 3 premii I (eufoniu — inclusiv premiul special al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, tubă fa — inclusiv premiul special al Biroului U.T.C. din Consiliul Politic Superior al Armatei)

— 5 premii II (trompetă 2 — inclusiv premiul sepcial al Inspectoratului General al Muzicilor Militare și al Casei Centrale a Armatei, tubă sib — inclusiv premiul special al Ansamblului artistic „Doina" al armatei, trombon — inclusiv premiul special al Școlii Militare de Muzică, eufoniu)

— 5 premii III (trombon 2, eufoniu, fagot, clarinet)

— 10 mențiuni (clarinet, trompetă 3, oboi, corn 2, eufoniu, flaut, trombon).

Trebuie să subliniem că numeroasele distincții obținute de tinerii intrumentiști ai școlii, reprezintă recompensele unor îndelungate eforturi de autoperfecționare, care au contribuit la impunerea lor pe scenele de concurs.

De asemenea se cuvine să reliefăm satisfacția și bucuria profesorilor și instructorilor de a vedea confirmate prin asemenea aprecieri, metodele de formare și educare artistică a elevilor, care reflectă înaltul grad de profesionalism al procesului de învățământ din Școala Militară de Muzică, clădit pe o frumoasă tradiție și dezvoltat pe temeinice principii de exigență estetică și responsabilitate ideologică.

Cunoscînd o dezvoltare fără precedent în anii deschiși de Congresul al IX-lea al partidului, constituiți în epoca cea mai înfloritoare din istoria țării „Epoca Ceaușescu", școala a parcurs un drum de ample transformări, preluînd creator experiența valoroasă a înaintașilor și a legat strîns întregul învățămînt, de muncă, de viață, de cerințele fundamentale ale edificării noii orînduiri, marcînd un mers ascendent, concretizat în pregătirea profesională din ce în ce mai bună a elevilor.

Avem depline temeiuri să considerăm că acest an jubiliar, în care școala intră în a doua jumătate de veac a activității sale, avînd în față perspective noi și luminoase de dezvoltare, va constitui pentru cadre, profesori și elevi prilej de sinceră admirație și recunoștință față de înaintași, care au depus suflet, efort și parte din viața lor la pregătirea atîtor promoții de elevi și în același timp va fi un moment de angajare cu toată hotărîrea de a se dărui cu aceeași pasiune și dragoste muncii nobile de formare a noilor generații de muzicieni militari, de propășire a școlii, lăcaș de înflorire a „TINERELOR TALENTE".

Răspunzînd misiunii nobile încredințate de partid, oamenilor de cultură și artă din țara noastră, în procesul de educație patriotică, revoluționară a maselor, de educare și formare a unor oameni noi, cu o concepție superioară despre lume și viață, cadrele muzicilor militare, dirijori, instrumentiști, activiști cultural-artistici și elevii școlii au datoria să promoveze și să popularizeze cu dăruire patriotică și angajare artistică, valorile autentice ale muzicii românești și universale.

Beneficiind de condițiile minunate pe care partidul și statul nostru le pun la dispoziția slujitorilor artei muzicale, Școlii Militare de Muzică îi revine sarcina de onoare de a pregăti și forma cadre de înaltă calificare, care să răspundă misiunii artei noastre noi, socialiste, contribuind în acest mod cu dăruire și pasiune la mărețele împliniri ale vieții noastre spirituale.

La încheierea rîndurilor prilejuite de aniversarea semicentenarului Școlii Militare de Muzică, în calitate de elev care am păsit pe poarta acestei școli, odată cu înființarea ei, se cuvine a-i spune din toată inima, alături de foștii și actualii comandanți, ofițeri, subofițeri și profesori, de foștii și actualii elevi și de toți cei care au muncit și muncesc în această școală „La mulți ani" și a-i face calda urare latinească : VIVAT, CRESCAT, FLOREAT !

Ion BADEA

TEODOR T. BURADA

Scurtă privire asupra vieții și activității de etnolog, avant la lettre *)

Toate informațiile cuprinse în cele ce urmează se datorează cercetătorilor premergători nouă și în deosebi eruditelor lucrări ale profesorilor Viorel Cosma și I. C. Chițimia. Dintre cei care au scris despre Teodor T. Burada, marele începător a multiple drumuri în cultura noastră, îi spicuim pe N. A. Bogdan, prietenul său fidel, pe la fel de devotatul Nicolae Iorga, pe amicul A. D. Xenopol și pe emulul său At. Theodorini ; iar dintre contemporanii noștri pe scînteietorul Petru Comarnescu, I. D. Lăudat, George G. Maxim și regretatul Ion Apostol Popescu.

Activitatea lui Teodor T. Burada se extinde de la magistratură și pedagogie, practicate în viața de zi de zi, la virtuozitatea, recunoscută pe plan mondial, a violonistului și la cercetarea — chiar și în premieră mondială — în domenii ca : folcloristica, etnografia, arheologia, istoria, muzicologia, teatralogia, muzeografia, geografia, lingvistica, literatura, neomițînd dintre preocupările sale compoziția și extrem de via prezență publicistică și publică. Pe deasupra măsura a fost unul dintre marii călători români.

Cum este cu putință o atare concentrare și simultană diversificare a energiei umane dintr-o singură persoană ?

Copilăria sa oferă unul dintre răspunsurile posibile la această întrebare esențială pentru toți cei implicați în destinele culturii naționale.

Al doilea copil din șase, Teodor Burada se naște la 3 octombrie 1839 (va trăi pînă în1923). Vornicul Tudorachi și soția sa Maria Burada, născută Isăcescu, părinții lui, au reprezentat efectiv magnetul cultural și, în mod predilect, muzical al Ieșilor din vremea lor. Vicisitudinile vieții au făcut din tată un rătăcitor în lume timp îndelungat. Reținem această trăsătură ca element formativ pentru înclinația de drumeț a feciorului său. Mama, o femeie dintre cele mai educate ale Moldovei, vorbea trei limbi străine, ceea ce lămurește interesul arătat pentru instruirea copiilor săi în acest sens (savantul Teodor Burada va cunoaște excelent latina, greaca și slava veche și va vorbi franceza, italiana, germana, macedoneana, bulgara, neogreaca, turca, rusa, sîrba) și explică preocupările etnolingvistice de mai tîrziu ale lui Teodor, iar pentru momentul copilăriei publicarea traducerii *Deplinele Anekdote ale lui Balakirev, fostul bufon la curtea lui Petru cel Mare*, de către Teodor Burada cînd avea abia 14 ani, împreună cu cei doi frați ai săi. Deoarece peste un an cei trei se înfățișau spectatorilor într-un concert, iar la 17 ani el debutează în calitate de compozitor, nu credem să exagerăm hazardîndu-ne să-l numim pe Teodor Burada unul dintre puținii copii minune ai epocii.

Profesorii de înaltă ținută l-au format pe viitorul cărturar : V. A. Urechea, Grigore Cobălcescu, Al. Zarainov, Starke, Foulquier ; în materie de muzică, pe rînd i-au condus pașii Paul Hette, Alexandru Flechtenmacher și Eduard Hübsch. Pe aceste două pietre de temelie, cultura clasică și universală și studiul muzicii, s-au clădit edificii educative variate în care ulterior s-a putut manifesta o personalitate prometeică, dar nu mai puțin laborioasă ; anume, disciplina tînărului (și interesul său pentru muzica militară de-a lungul vremii, pe care a studiat-o) s-a întărit la Școala militară de artilerie ; dragostea de patrie, la Academia Mihăileană ; logica și interesul pentru istorie la Facultatea de drept a Universității ieșene, continuată cu cea pariziană ; calitățile lui de etnograf și culegător capabil să consemneze în desene realitățile studiate sau sub formă de hărți exacte, la Școala de Poduri și șosele din Paris și la Conservatorul Imperial de muzică și declamație de acolo. Meditînd la orientarea programei acestor școli superioare, descoperim că interesele științifice și artistice ale viitorului savant și virtuoz au fost stimulate, în totalitate, de școlirea sa. O instruire bine concepută își arată totdeauna roadele, după cum și inversul este adevărat.

Precum toți oamenii de bine ai perioadei, Teodor T. Burada își folosește formarea întru desțelenirea culturii române viitoare și pune bazele unor discipline practicate astăzi încă, mai ales ale muzicologiei, organologiei, încă necunoscute pe vremea sa, etnomuzicologiei și a ceea ce încercăm să numim noi astăzi pentru prima oară *etnoteatrologia*, preocupări care de la bun început îl afundă pe Teodor Burada în patima nobilă, comună colegilor săi de generație, pentru culegerea și interpretarea folclorului. În cele trei *Almanahuri muzicale* scrise și editate de el între 1875 și 1877, publică : *Despre întrebuințarea muzicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* (1876) și *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de musică ale Românilor* (1877). Această preocupare îl va urmări îndelung. În numele Astrei sibiene, Constantin Dianovitch îl invită să colaboreze la *Enciclopedia Română* (1898) cu articole de dicționar privitoare la instrumentele muzicale populare românești. Acestea sînt concepute metodologic, ne informează Viorel Cosma ; ele conțin descrierea, aria de răspîndire, momentele și maniera de folosire a instrumentelor, mențiuni istorice despre ele, desene înfățișîndu-le, și „citate muzicale privind ambitusul instrumentului, repertoriul, acordajul, semnalele specifice (bucium, tilincă, trișcă, fluier cu dop, nai, cobză)" [2]. Articolele vor fi completate peste ani, Burada publicînd în 1908-1909 o foarte valoroasă dare de seamă asupra instrumentelor noastre populare în „Arta Românească". Dar interesul său pentru folclor îl conduce mult mai departe, pregătirea lui dublă oferindu-i șansa ce lipsea altor culegători, anume de a înțelege unitatea indisolubilă dintre text și melodie, în creața populară, ceea ce l-a dirijat spre consemnarea muzicală a folclorului și popularizarea lui prin propriile sale compoziții. Consemnăm că dă tonul cercetării interdisciplinare.

Devenind membru al societăți Junimea începînd cu anul 1878, aceasta îi solicită o mult mai mare aprofundare și lărgire a preocupărilor folclorice. Călătoria peste hotare în căutarea urmelor românești, începută curînd după aceea, îi atrage atenția și îi reține interesul pentru etnografie. Astfel că opera sa începe să se contureze cu o amplitudine neașteptată. Este primul mare culegător și cercetător al bocetului la noi și la macedoromâni și al obiceiurilor de înmormîntare, inclusiv priveghiul. Descoperă *Cîntecul cununii*. Urmărește datinile nunții, obiceiurile de la nașterea copiilor. E cel care atrage atenția asupra scaloianului, a figurii lui Mihai Viteazul la macedoneni. E interesat de *Plugușor*, de obiceiurile de iarnă. Scrie despre descîntece, farmece, vrăji. Lucru deosebit de instructiv, publică studiile : *Despre crestăturile plutașilor pe cherestele și alte semne doveditoare de proprietate la români* (1880) și *Despre crestăturile șalgăilor pe droburile de sare* (1885). El este primul care vede în răboj un alfabet posibil al strămoșilor daci. Dîndu-și seama de importanța unității naționale, străbate ținuturile românești cu încetinitorul, adăstînd pretutindeni, culegînd, învățînd, mirîndu-se, găsind întrebări inedite și răspunsuri la ele. Unul dintre rezultatele acestei riguroase munci de teren, îndelung pregătită prin lecturi și informare orală, este întemeierea genului monografic etnoistoric românesc odată cu publicarea lucrării *O călătorie în Dobrogea* (1880), gen la care va adăuga mai multe titluri, ca urmare a călătoriilor peste hotarele patriei în căutarea românilor stabiliți aiurea. Anul 1882 marchează debutul acestor voiajuri de studiu efectuate pe banii cîștigați de el, cu sacrificii enorme, și soldate nu rareori cu deținții în temnițe străine, ciudatul iscoditor părînd un element periculos, pentru stupiditățile oficiale. Astfel a pățit la Rawa-Ruske,

în Austria ; în comuna Durleşti din Basarabia ; în Fiume, din Ungaria ; în comuna Straja, din Bucovina ; în Asatakos, din Grecia ; de asemeni a fost pus în carantină în gara Zibefce, din Turcia, şi a fost împiedicat la Roma să cuvînteze despre cauza desnaţionalizării valahilor. Înţelegem că activitatea lui nu se mărgineşte la o cercetare rece, ci e vie, patriotică pînă la riscarea libertăţii, combatantă, un exemplu dintre cele mai elocvente de sacrificiu de sine. Turcia, Macedonia, Muntele Atos, Bulgaria, Rusia, Polonia, Austria, Palestina, Siria, Egiptul sînt pe rînd şi de mai multe ori călcate ; nici o dificultate, nici o intemperie, nici o opreliştе geologică, meteorologică, economică, politică sau omenească neputîndu-l opri pe acest mare iubitor al românismului de pretutindeni.

Să-i dăm cuvîntul, să ne arate el singur cît îi era de greu cîteodată să-şi ducă la capăt misiunea ce şi-o alesese. Citäm din *O călătorie în satele româneşti din Istria* : „Aşa, în 2 decembrie, sculîndu-mă de dimineaţă tare, am luat un om cu mine să-mi ducă bagajele pînă la portul Rabaz, departe de oraşul Albona, ca la trei pătrare de oră pe jos. În aceeaşi zi începuse de cu noapte a bate un vînt puternic (bora) şi scoborîndu-mă spre port se întărea din ce în ce mai tare, încît trebuia o adevărată luptă spre a putea înainta, căci bătea din faţă. Deodată venind din munţi un vînt şi mai puternic m-a trîntit la pămînt atît pe mine cît şi pe omul care-mi ducea bagajele şi puţin a trebuit să nu ne azvîrle într-o prăpastie din acelea ce în asemenea locuri nu lipsesc la fiecare pas. În fine cu mare greu am ajuns la port“ [3].

Colecţionează instrumente populare de pretutindeni, folosindu-se de cîştigul personal, le adună şi le arată omenirii, participînd cu ele la expoziţii internaţionale. Dar mai ales le compară cu cele din ţară, după cum compară obiceiurile, folclorul literar şi muzical, limba, propunînd astfel viitorimii introducerea comparatismului în studiul etnofolcloric. Să-i dăm cuvîntul ca etnolingvist comparatist : „Limba pe care o vorbesc“, se referă el la ţăranii întîlniţi în *O călătorie în satele moldoveneşti din gubernia Kerson (Rusia)* [4], înfăţişează toate caracterele felului de vorbire a moldovenilor, aşa de exemplu : ei nu pronunţă cuvintele cerc, cinci, cine, ci mai alene, ca şi moldovenii, precum : şerc, şinşi, şine ; asemenea pe *v*, înainte de *i* şi de *e*, ei pronunţă ca *ji*, aşa : viţel, vita, vin, priveşte, devine la el : jiţel, jita, jin, prijeşte. *F* înainte de *e* sau *i*, în *chi*, precum : luchi, pochi, cochii, etc. ; pe *m* iniţial îl moaie, ca în sunetul italian *gn*, aşa ei zic : gnitropolie, gniere, gnire în loc de mitropolie, miere, mire etc. ; iar pe *b* în *g*, aşa : ghine, ghir, ghireşte etc., de asemenea locuţiuni particulare moldovenilor, precum : m-oi duce-mă, vin încoa, măi Ghio (Gheorghe) etc.“. Cercetînd *Istoria teatrului în Moldova*, în monumentala scriere cu acest nume dar şi pe a celui din Transilvania, Teodor T. Burada este primul cercetător de etnoteatralogie şi pune, pe bună dreptate la originile fenomenului teatral românesc teatrul şi obiceiurile populare.

Încă de la începuturile sale publicistice, Teodor Burada îşi expune motivele eforturilor depuse. Ele sînt generoase, insuflate de iubirea de neam, atente faţă de evoluţia culturii şi civilizaţiei noastre într-o direcţie omogenă cu drumul parcurs prin milenii. Cărturarul cere contemporanilor săi „să ţină seama de credinţele, datinile, moravurile şi de vechile noastre instituţiuni moştenite din bătrîni, păstrate de istorie, transmise prin tradiţiune şi scăpate ca prin minune de valurile cotropitoare ale veacurilor şi ale învăluirilor prin care am trecut. Neţinînd seama de ele, nu mai avem conştiinţa de noi înşine, nici de forţa şi maiestatea noastră naţională, precum asemenea nici de originea noastră“ ! [5]

Mihai RĂDULESCU

NOTE

* Acest articol a fost mai întîi susţinut sub formă de comunicare la Academia Republicii Socialiste România în cadrul Mesei rotunde organizate de Comisia de Antropologie şi Etnologie marţi, 10 decembrie 1985, cu tema : *Concepţia etnologică a lui Teodor Burada*. Programul a fost următorul : Romulus Vulcănescu — *Cuvînt de deschidere* ; Mihai Rădulescu — *Viaţa şi opera lui Teodor T. Burada* ; Alexandru Popescu — *Cercetarea obiceiurilor la români* ; Atanase Nasta — *Cercetarea obiceiurilor la macedoromâni* ; Romulus Vulcănescu — *Cercetarea obiceiurilor juridice* ; Vasile Tomescu — *Cercetarea muzicii populare şi etnomuzeologiei* ; Gheorghe Anca — *Consideraţii asupra scrisului şi stilisticei lui Teodor T. Burada* ; Romulus Vulcănescu — *Cuvînt de închidere*.

[1] Termen pe care îl propunem pentru a denumi disciplina etnologică dedicată exclusiv cercetării manifestărilor de teatru popular, analizelor de text sau de scenariu ritual, de costume, grime, măşti, dărilor de seamă cu privire la viaţa şi concepţia celor ce participă la crearea relaţiei actor-spectator în cadrul tradiţional folcloric, etc.

[2] Viorel Cosma, *Teodor Burada. Viaţa în imagini*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R. S. România, 1966, p. 31.

[3] Iaşi, Tipografia Naţională, 1896. În : Tudor T. Burada, *Opere*, vol. IV, *Folclor şi etnografie*, Ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 169.

[4] Apud Teodor T. Burada, op. cit. p. 149.

[5] *Despre întrebuinţarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* ; în Teodor T. Burada, op. cit., vol. I, p. 35.

SPECTACOLUL FESTIV DEDICAT ZILEI NAȚIONALE A POPORULUI ROMÂN

În ziua de 21 august 1986, în marele amfiteatru al stadionului „23 August" din Capitală îmbrăcat în haine de sărbătoare, a avut loc, în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, a tovarășei Elena Ceaușescu, eminent om politic, savant de renume mondial, a celorlalți tovarăși din conducerea partidului și statului, precum și a unui numeros public, spectacolul festiv cultural-sportiv dedicat celei de-a 42-a aniversări a glorioasei revoluții de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944.

Spectacolul s-a constituit într-un vibrant omagiu adus zilei naționale a României, exprimînd unitatea de cuget, de simțire și acțiune, de adeziune deplină a întregului popor în jurul partidului, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, hotărîrea unanimă a tuturor cetățenilor patriei de a acționa pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, a politicii interne și externe a partidului și statului nostru.

Secvențe alegorice, ample tablouri coregrafice, cîntece mobilizatoare încărcate de mare putere de sugestie și forță emoțională, au ilustrat cele mai semnificative momente din viața patriei, au glorificat lupta poporului și partidului, închinată marilor idealuri ale socialismului și comunismului, păcii și înțelegerii, au dat glas sentimentelor de iubire, stimă, recunoștință și mîndrie față de cutezătorul cîrmaci al României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

La realizarea impresionantei desfășurări artistice și a marelui succes spectacular și-au adus contribuția, alături de artiștii amatori și profesioniști, numeroși compozitori, ale căror inspirate creații, unele în primă audiție, au intensificat încărcătura emoțională, dînd culoare, vigoare și exuberanță mesajului artistic al acestui spectacol.

Fluxul sonor al spectacolului, de la semnalul prevestitor al începerii și pînă la acordul final, a abordat un repertoriu de calitate, selecționat pe criteriile valorii compoziționale și al mesajului transmis, care a dat puls și a însuflețit întreaga acțiune, furnizînd momente de înaltă vibrație patriotică și revoluționară.

În deschiderea spectacolului, din alămurile cu sclipiri solare ale fanfarei, cîntec solemn de trîmbiți a umplut zarea generînd atmosfera sărbătorească de armonie, solemnitate și înălțător patriotism.

Înflăcărate cîntece patriotice și muncitorești, revoluționare, dedicate sărbătorii noastre naționale au răsunat în interpretarea ansamblurilor și formațiilor reunite de tineri muncitori, elevi, militari și a Muzicii reprezentative a armatei, cum sînt: *Mîndră zi a libertății*, de Radu Paladi, *Înfloresti pămînt al României* de Gheorghe Dumitrescu, *De-aș avea un milion de inimi* de Sabin Drăgoi, *Supremul tricolor* (primă audiție) de Dan Ardelean. Cunoscuți soliști vocali au interpretat în primă audiție cîntecul *România, izvor de lumină* de Cornel Fugaru, ilustrînd sentimentele înălțătoare ale iubirii de țară, ale dragostei nețărmurite pentru valorile istoriei naționale, ale muncii de construcție a socialismului și comunismului.

Acordurile cîntecului *Un partid, o țară, un popor* de Cornel Trăilescu au punctat o amplă evoluție coregrafică, oglindind mărețele realizări obținute de poporul român, sub conducerea partidului, în perioada inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

Creațiile *anilor lumină*, inspirate din lupta Partidului Comunist Român, supremul omagiu de dragoste și prețuire adus tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu, oglindite în piesele *Glorie Partidului Comunist Român* de Temistocle Popa, *Să ne trăiți cu țara împreună* (prima audiție) de Ionel Tudor, *A țării fiică demnă și stimată* (primă audiție) de Temistocle Popa, au creat momente emoționante în spectacol, înscriindu-se printre realizările de seamă ale spiritualității românești contemporane.

Compozițiile alegorice consacrate copilăriei fericite, succesiunea de tablouri ritmice sugerînd bucuria vieții tinerei generații din patria noastră, munca entuziastă pe marile șantiere naționale, în unități economice și în alte sectoare, au dat o notă aparte acestor secvențe din spectacol, fiind ilustrate cu o muzică adecvată, tinerească, optimistă și exuberantă, prin cîntecele: *Pionierii României* de Marin Constantin, *Dor de soare* de Adriana Codreanu, *Ceaușescu-Utecistii* de Vasile Vasilache, *Tineretul comunist* de Anton Șuteu.

La marea sărbătoare națională a poporului român au fost prezenți, de asemenea, militarii, a căror evoluție ritmică, specifică pregătirii lor, sugerînd dîrzenia și îndemînarea tinerilor ostași, voința lor de nestrămutat de a munci pentru înflorirea patriei, de a apăra cu strășnicie glia străbună, desfășurată sub genericul *Te apăr și te cînt, patria mea*, a fost susținută și însuflețită de muzica inspirată, realizată de Paul Urmuzescu.

O atmosferă de sărbătoare, o notă de optimism robust a fost conferită spectacolului de momentul folcloric, autentic itinerar muzical-coregrafic oferit de apreciați soliști vocali, soliști instrumentiști, grupuri de dansatori, care au dat strălucire comorilor folclorice de pe plaiurile românești, în aranjamentul muzical realizat de Paraschiv Oprea precum și în cîntecul *România, mîndră țară* (primă audiție) de același autor, interpretat cu vervă și strălucire de renumiți soliști vocali de muzică populară, acompaniați de orchestra Ansamblului artistic „Rapsodia Română".

În momentul solemn care a încununat și încheiat spectacolul dedicat aniversării a 42 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, au răsunat în întregul stadion cîntecele *Glorie Partidului Comunist Român, Spre comunism biruitori* (primă audiție) de Sergiu Eremia și Imnul Frontului Democrației și Unității Socialiste, *E scris pe tricolor unire*.

Contribuția făuritorilor artei muzicale românești, compozitori, dirijori, interpreți la omagierea acestei zi de luminoasă sărbătoare națională a României atestă pasiunea și dragostea de frumos a acestora în slujirea nobilei arte a sunetelor, locul important acordat muzicii în organismul viu al culturii și artei românești contemporane.

Muzica noastră de azi are o bogată experienţă de creaţie artistică, un crez estetic pătruns de dragoste pentru popor, ea a crescut odată cu oamenii ale căror fapte, idei şi elanuri o inspiră şi cărora li se adresează.

I.B.

Cvartetul „Brodsky"

Ne bucură faptul că la mai puţin de un an de la prima sa apariţie în cadrul celei de-a X-a ediţii a Festivalului internaţional „George Enescu" (sept. 1985), Cvartetul englez „Brodsky" a ţinut să onoreze din nou, şi poate pe o traiectorie puţin prea meteorică — un singur concert susţinut în Sala mare a Ateneului Român, în 2 iulie, ora 19 —, interesul şi căldura unui public deosebit de receptiv la valorile muzicii camerale. Dorinţa de informare (avînd probabil, ca principal reper, mai puţin cunoscutul *Cvartet de coarde în mi minor opus 83* de Edward Elgar) dar şi de încurajare a eforturilor unui ansamblu tînăr (sub dublul aspect al mediei de vîrstă şi al vechimii sale), lansat abia în ultimii ani în viaţa muzicală britanică, s-au manifestat cu pregnanţă în concertul din seara de 2 iulie prin prezenţa unui auditoriu neobişnuit de numeros şi generos, chiar dacă rezultatele sonore nu au fost întotdeauna cele scontate. După un debut inspirat cu *Cvartetul de coarde în si bemol major opus 76 nr. 4* de Joseph Haydn în care deosebita calitate a sonorităţii de ansamblu — o estompare intimistă, catifelată, în spiritul muzicii de salon, dar nelipsită de o anume strălucire (rezultată dintr-o desăvîrşită fluenţă şi din evitarea celei mai mici asperităţi) —, s-a conjugat cu o fină redare stilistică patronată de graţie şi naturaleţe, ansamblul „Brodsky" a ajuns curînd la punctul culminant al recitalului său prin interpretarea *Cvartetului de coarde în mi minor opus 83* de Edward Elgar. Fără a renunţa la nuanţa „etouffée" a sonorităţii de ansamblu, deosebit de omogene, Cvartetul „Brodsky" a trecut cu dezinvoltură din matca frazării clasice (Haydn) în aceea a impetuozităţii post romantice (Elgar), cu un subliniat colorit naţional (rezonanţe ale vechii muzici engleze de curte). Lărgind considerabil ambitusul expresiv al recitalului printr-o subliniată notă de virtuozitate (dăltuirea formei muzicale fiind acum mult mai tensionată, mai tranşantă, fără a atinge duritatea sau asperitatea) momentul muzical englez a marcat şi o adîncire a categoriei lirice de cel mai bun gust romantic. Am mai sesizat, în umbra acestui deosebit moment muzical, un travaliu intens, o dăruire totală, pe care, din păcate, nu am observat-o cu prilejul ultimului opus abordat — *Cvartetul opus 18 nr. 6 în si bemol major* de Beethoven (o soluţie de ultimă oră în locul *Cvartetului de coarde în do diez minor opus 131* de Beethoven înscris, ca o promisiune mult mai tentantă, pe afişe şi în programul de sală). Confruntarea cu redutabilul *opus 131* beethovenian ar fi fost, desigur, cu mult mai spectaculoasă, dar şi edificatoare în privinţa măiestriei ansamblului „Brodsky", ne păstrăm însă asemenea justificate curiozităţi pentru o posibilă viitoare întîlnire muzicală. Pînă atunci, *Cvartetul opus 18 nr. 6 în si bemol major* ne-a oferit cartea de vizită a viziunii beethoveniene momentane, pe care am desluşit,pe lîngă o viziune stilistică adecvată (marcînd un salt de concepţie faţă de momentul beethovenian din Festivalul „Enescu") şi unele nedorite neglijenţe, datorate în principal primului violonist (Michael Thomas) care, deşi s-a dovedit un muzician de finete, s-a lăsat dominat de unele inabilităţi tehnice. Chiar dacă au determinat o anumită scădere a tonusului concertant — datorată, probabil, oboselii, sau unui insuficient rodaj interpretativ, scăderile momentului beethovenian nu au putut estompa calităţile marcante, specifice acestui ansamblu cameral. Astfel, cîntul omogen, materializat printr-o sonoritate rotundă, plină, catifelată, încîntătoare prin reflexele cristaline ale purităţii sale, concepţia interpretativă, clară, conturată cu o nobilă expresivitate, s-au impus dincolo de unele greşeli accidentale. Am mai putea decanta de asemeni şi valoarea, pe alocuri inegală, a interpreţilor : Michael Thomas (vioara I) — muzicalitate aleasă, rafinată dar mai puţin virtuoză ; Jan Belton (vioara a doua) — o prezenţă funcţională, fără personalitate ; Paul Cassidy (violă) — participare sensibilă, expresivă, conturată printr-o sonoritate timbrală frumoasă ; Jacqueline Thomas (violoncel) — vigoare, umor, finete, susţinere optimă a sonorităţii de ansamblu. Inegalităţile nu au prejudiciat prea mult imaginea seducătoare pe care acest tînăr ansamblu a oferit-o, cu dărnicie, publicului bucureştean, ce a răspuns, la rîndul său, pe măsură, prin aplauze intense şi prelungi.

Ileana PREDA URSU

Duo pianistic

Nicolas Astrinidis este un prieten consecvent al muzicii româneşti : a concertat de mai multe ori în Bucureşti şi în alte oraşe ale ţării, oferind totodată unor muzicieni români posibilitatea de a acredita şcoala noastră componistică şi interpretativă în Grecia. Spirit pozitiv, compozitor de un nobil eclectism, pianistul Nicolas Astrinidis este adeptul unui demers restitutiv jovial, relaxat dar cu gesturi briliante, iscate parcă anume să strălucească (în sensul bun al cuvîntului). Astfel, atenţia vizuală a publicului este subjugată ad-hoc şi odată cu aceasta urechea involuntar se ciuleşte, atrasă spre plăcerea efortului de a capta cele mai rafinate eufonii dar şi eventualele scăpări sau inadecvări. Cu satisfacţie trebuie să spunem că în duoul pianistic oferit de Nicolas Astrinidis alături de Iosif Ion Prunner, luni 30 iunie 1986, la Ateneu, acestea din urmă s-au ivit într-o cantitate neglijabilă (justificate prin timpul redus afectat repetiţiilor), în timp ce momentele de autentică desfătare sonoră au răsfăţat din plin publicul spectator. Fapt explicabil pe de o parte prin aceea că datele referenţiale ale pianisticii lui Iosif Ion Prunner — mobilitate dinamică şi timbrală, menajarea macrostructurii chiar cu preţul hipertrofierii detaliilor — sînt concentrice cu disponibilităţile interpretative ale partenerului. Cei doi pianişti s-au aflat la unison sub impulsul plăcerii oarecum narcisiste, ludice de a interpreta, uimiţi nu de puţine ori de propriile lor peripeţii sonore, cucerind asistenţa, anexîndu-i opiniile printr-o impunere categorică (ce nu depăşeşte însă limitele firescului) a punctului lor de vedere. Pe de altă parte, succesul s-a conturat şi datorită formei artistice deosebite pe care au manifestat-o cei doi protagonişti în seara recitalului : vervă, prospeţime, o anume voluptate de a cînta care s-a transmis pe căi impresive publicului. În sfîrşit, programul propus a constituit o surpriză (plăcută), diversitatea stilistică (ori cuantumul de inedit) rezolvînd în chip fericit raportul dintre accesibilitatea imediată (Mozart : *Sonata KV 448*, Darius Milhaud : *Scaramouche*, Manuel Infante : *Trei dansuri spaniole)* şi invitaţia la reflexie şi decantare ulterioară (Francis Poulenc : *Sonata).*

Liviu DĂNCEANU

Atelierul de muzică contemporană „Archaeus"

Sfîrşitul de stagiune camerală a fost marcat, la Ateneul Român, în mod semnificativ, la 14 iulie, printr-un concert de muzică românească şi franceză, concert pe care cunoscuta formaţie camerală „Archaeus" l-a susţinut în cadrul seriei atît de binevenite de manifestări ce se desfăşoară de mai mulţi ani, la filarmonica bucureşteană, sub genericul „Panoramic XX".

Ca şi alte formaţii de muzică contemporană — numărul impresionant al acestora, de 4 sau 5 numai în Bucureşti, face cinste vieţii noastre de concert — formaţia „Archaeus" îşi propune, în programele sale, definirea unui climat componistic specific secolului nostru, climat în cadrul căruia creaţia românească să se evidenţieze în toată pluralitatea valorilor şi a raporturilor, a determinărilor stabilite în concertul internaţional al peisajului componistic actual. Se poate observa şi în acest caz — ca şi în acela al altor formaţii similare —, o declarată echidistanţă stilistică ce lasă să se întrevadă, în fapt, o firească orientare către creaţia maeştrilor, de pe o parte, şi, pe de alta, către creaţia tinerilor compozitori; în acest caz este vorba de aceea a compozitorului Liviu Dănceanu, conducătorul formaţiei, prezenţă artistică pe cît de prolifică pe atît de imaginativă, temeinic fundamentată profesional. Mă gîndesc, în egală măsură, atît la *Sonata pentru fagot* — muzică de un caracter solemn, evocator, excelent pusă în valoare de Vasile Macovei, interpret ce dispune de un real simţ al construcţiei sonore, de un impresionant complex de timbre, cît şi la *„Glass music"*, lucrare de ansamblu ce vădeşte o prospeţime imagistică constructivă pornind de la nivelul unui elementar aspect fizic — coloana de aer trecută peste recipiente de sticlă diferit umplute cu apă. În mod evident, ca şi în cazul altor formaţii de muzică contemporană, şi ansamblul „Archaeus" se grupează în baza strădaniilor artistice şi, desigur, administrative ale unui compozitor; şi este de dorit ca efortul mobilizator al acestuia să stimuleze, atunci cînd este posibil, şi participarea — în programele de concert — a colegilor de generaţie.

Dintre celelalte lucrări prezente în program, *Solo de percuţie* din ciclul *„Sincronie"*, de Ştefan Niculescu, se defineşte drept o veritabilă lucrare de maestru, lucrare căreia Alexandru Matei îi redă întreaga gamă coloristică ce întreţine pulsaţia dinamică subtilă a acestui opus. Compozitor ce şi-a cîştigat în ultima vreme o binemeritată notorietate europeană, Tristan Murail realizează în *„Estuaire"* pentru pian, un microclimat de acută sensibilitate ale cărui aglomerări şi culminaţii apar atent potenţate de pianista Rodica Dănceanu. *„Rezonanţe"* pentru chitară de Cornel Ţăranu, lucrare slujită cu credinţă de Vasile Colţea, se constituie, deocamdată, într-o utilă încercare de explorare a posibilităţilor instrumentului.

Încadrată inconfundabil lumii muzicii lui Iannis Xenakis, *„Kottos"*, pentru violoncel — piesă admirabil tensionată şi construită de Anca Vartolomei — se încadrează aceleiaşi estetici privind percepţia globală a aglomerării de microevenimente sonore. În mod cert, Ion Georgescu — interpret ce vădeşte evidente afinităţi cu spiritul muzicii ultimelor decenii, manifestă, în egală măsură, un spectaculos antren violonistic; îl observăm astfel, conturînd cu fermitate cele *„Patru contraste"* pentru vioară şi pian, lucrare mai veche a compozitorului Vasile Spătărelu, un opus ce revelează semnificative apropieri faţă de modalismul de tip bartokian. Scrisă cu aproape trei decenii în urmă, lucrarea *„Involutive"* de Paul Mefano etalează un impresionant arsenal de mijloace clarinetistice supuse unei viziuni integratoare ample pe care clarinetistul Vasile Mocioc o împlineşte graţie unui dezvoltat şi conjugat sentiment al spaţiului dar şi al culorii sonore.

În sfîrşit, o apariţie inedită într-un concert de asemenea factură a fost aceea a foarte tinerei interprete Iuliana Mocioc, elevă a claselor primare; o pagină pianistică miniaturală semnată de Diamandi Gheciu şi mai ales *„L'Epouse"*, pentru voce şi pian, de Olivier Messiaen, ne dezvăluie un simţ armonic pe cît de precoce pe atît de remarcabil, o admirabilă capacitate de coordonare a celor două planuri sonore. Pe cît de impresionant, faptul în sine dovedeşte nu numai calităţi muzicale native manifestate la o vîrstă atît de fragedă, ci — în egală măsură — el etalează roadele unei educaţii muzicale de largă orientare stilistică, infirmînd considerata paradoxală, răspîndită printre unii pedagogi, potrivit căreia muzica aşa numit „modernă" ar fi prea dificilă pentru a fi abordată la primele vîrste ale educaţiei muzicale.

Beneficiind de intervenţii poetice uneori prea sofisticat recitate de către actorul Răzvan Ionescu, întregul program al formaţiei „Archaeus" s-a constituit într-un spectacol aerat, prezentînd piese ce s-au evidenţiat punîndu-se reciproc în valoare.

Dumitru AVAKIAN

Concertele „Archaeus"

Trei concerte susţinute, într-un interval de timp relativ scurt, de Atelierul de muzică contemporană „Archaeus" la Bacău şi Piatra Neamţ (în cadrul „Vacanţelor muzicale") ne pot îngădui examinarea critică a programului şi a manierei de interpretare ale uneia dintre cele mai interesante, mai ingenioase şi nu mai puţin spectaculoase formaţii, a cărei strategie artistică este promovarea creaţiei muzicale actuale.

Organizată, condusă spiritualmente şi dirijată de un compozitor cu o personalitate captivantă (Liviu Dănceanu), formaţia „Archaeus" se impune atenţiei publicului şi criticii în primul rînd prin omogenitate, stil torenţial de interpretare, program estetic modern mînuit cu abilitate şi talent de un grup de instrumentişti, fiecare în parte un virtuoz.

Interpretarea critică a muzicii „Archaeus-ului" ar însemna a-i face arta maniabilă, confortabilă pentru public, ceea ce nu ar releva o experienţă fascinantă şi nu ar corespunde realităţii, întrucît atît auditoriul cît şi criticul sînt supuşi — în reprezentaţiile formaţiei — unei intense solicitări, obligaţi la judecăţi valorizatoare de sens şi idee. De aceea, vom examina doar (nu interpreta) sensurile mai greu accesibile ale muzicii propuse, etaloanele sale valorice, implicaţia acesteia în plan estetic şi etic.

În compunerea unor concerte regăsim, cu prioritate, opuri reprezentative din creaţia lui Iannis Xenakis, Ştefan Niculescu, Stockhausen, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, cărora li se conferă modalităţi benefice de lansare, reliefîndu-li-se înalta măiestrie artistică, intensa viaţă lăuntrică, solida structură arhitecturală.

„Archaeus-ul" a propus, însă, şi un program structurat exclusiv pe lucrările lui Liviu Dănceanu (7 iulie 1986 — Bacău), un compozitor profund, inteligent şi de o întinsă cultură muzicală, un talent şi o voce de care trebuie neapărat să se ţină seama. Aşadar, ce am văzut, auzit şi înţeles? În primul rînd am trăit uimiţi un impact cu o avalanşă de sonorităţi ordonate în 7 structuri pentru pian *(Rocada lui Ianus,* op. 2), în care nici o formă muzicală consacrată nu este asumată, rezultînd o alternare dinamică de timbruri, tempi liberi aleşi, un univers întins de la grav şi straniu pînă la fabulos. Abandonarea formelor tradiţionale apare la Liviu Dănceanu ca o preocupare vădit predominantă, iar raporturile dintre modurile de atac şi ritm, din-

tre acestea și spațiul ocupat de dinamică și tonalitate sînt îndatorate precedențelor artei abstracte și noilor idei ce preocupă lumea compozitorilor contemporani (vezi *Quasifuga*, *Quasitoccata*, *Quasipreludiu*, *Quasiposludiu*). Și totuși, muzica lui Liviu Dănceanu nu este, în ultimă instanță, reductibilă la atributele ei antiformale, oricît de remarcabile ar fi acestea, particularitățile ei dovedind o loialitate insistentă față de specificul muzicii ca artă.

Atașamentul lui Liviu Dănceanu față de arta muzicală, de ideile și atitudinile explicit etice este atît de strîns, de pasionat și de ineluctabil, încît ascultătorul nu se poate îndoi de locul pe care-l ocupă contrastul, negația, contradicția dar și armonia în mintea și emoțiile compozitorului.

Concertele „Archaeus" ne-au demonstrat că, de cele mai multe ori, compozitorul încearcă cucerirea unor noi teritorii în muzică, cărora le impune alte legi de organizare a materiei. Introduși într-un astfel de teritoriu imprevizibil (nu lipsit de bucuria unei subtile muzicalități), ne-am pus firesc întrebări : cum acționează această muzică asupra lumii reale ? cum se schimbă percepția noastră ? Aș zice că într-un mod fundamental, prin crearea unei magii iscusite, alcătuită din imagini efemere, din vibrații spectaculoase și distorsiuni pe fiecare instrument în parte, simbolizînd paradoxuri, salturi bruște în gîndire, o superbă cromatică și o deosebită velocitate în redare. E mult ? E puțin ? Cine știe. Chiar la o sonată — reputată prin formele ei restrictive — Liviu Dănceanu propune doar aluziv o determinare, conferind muzicii o fluență de mare frumusețe, o coordonare minuțioasă și o marcată consistență lăuntrică (*Sonata pentru fagot* op. 4). Aceeași densitate bogăție de imagini și de sonorități riguros asamblate regăsim și în *Florilegiu* op. 17, *Rime pentru Archaeus* op. 22, *Glass-music* op. 20. Pentru ultima lucrare compozitorul a fost nevoit să inventeze noi instrumente ca mijloace de exprimare, cele cunoscute nemaiputînd răspunde intențiilor sale. Dintr-un complex de cristaluri, sticle, maracase, lame și tije din sticlă s-a insinuat o muzică bogat timbrată, cu o cromatică abundentă, vie în întregul ei și foarte aproape de natura conștientă sau subconștientă a omului, încît ascultătorul a putut fi condus fără greutate printre viziuni pline de candoare, de vis și chiar de coșmar.

O asemenea muzică nu este ușor de interpretat, componenților formației solicitîndu-li-se o întinsă gamă de posibilități, o înțelegere de profunzime a spiritului lucrărilor, o virtuozitate de excepție, o stăpînire perfectă a tainelor instrumentelor și o mare dragoste pentru arta sunetelor în stilul ei modern. Iată motivul pentru care instrumentiștii „Archaeusului" și-au cîștigat stima și prețuirea noastră : Anca Vartolomei-violoncel, Rodica Dănceanu-pian, Ion Georges-u-vioară, Vasile Colțea-chitară, Vasile Mocioc-clarinet, Vasile Macovei-fagot, Alexandru Mateipercuție. Fiecare pe partitura lui (în pasajele solistice), sau în ansamblu, s-a dovedit stăpîn absolut al unui domeniu de mare întindere interpretativă, sensibil și dăruit cu toată ființa artei sale.

Vasile PRUTEANU

Vasile Colțea

La al doilea recital integral, chitaristul Vasile Colțea a optat de asemenea pentru o primă parte eterogenă ca epoci și stiluri, de la Bach la Villa-Lobos și de Falla), în cea de a doua prezentînd lucrări semnate de autori români (Aurel Stroe și Liviu Dănceanu).

Cîștigul în rigoare stilistică și acuratețe a execuției este neîndoielnic — am observat o urmărire mult mai atentă a textului (flagrantă doar o greșeală de armonie din *Preludiul nr. 3 de* Villa-Lobos), eliminarea unor licențe agogice, o preocupare sporită pentru justa etajare a elementelor constructive ale discursului. Piesele românești au fost executate cu aceeași fantezie și înțelegere a partiturii, adîncind parcă și mai mult coordonatele fundamentale de limbaj (imensa pedală modală pentatonică produsă prin scordatură și structura intervalică din *Fiicele soarelui* de Aurel Stroe, sau lumea particulară, puțin obișnuită în care derivantele de tip armonic — bazate și acestea pe o scordatură — sînt exploatate timbral și ritmic cu multă ingeniozitate de Liviu Dănceanu în *Quasipreludiu* și *Quasifuga*), subliniind logica acestor piese, expresivitatea lor insolită. Evidențiind meritele acestui interpret plin de dăruire, muncitor și atașat creației chitaristice la noi (deocamdată destul de firavă), nu pot să nu reiau mai vechea sugestie că avem nevoie de compoziții românești de toate nivelurile de dificultate, cu incursiuni în limbajuri variate, accesibile chitariștilor (din ce în ce mai mulți și depășind interesul pentru funcția de acompaniament a instrumentului) preocupați de însușirea unui repertoriu de substanță. Recitalul lui Vasile Colțea, deși la sfîrșit de stagiune (15 iulie, la Sala Studio a Ateneului), a stîrnit mult interes în publicul tînăr și amator de muzică modernă, ceea ce întărește convingerea că instrumentul pe care artistul îl slujește, literatura sa merită un plus de atenție și sprijin din partea organizatorilor vieții muzicale, a învățămîntului de specialitate.

Petre CODREANU

Atractiv spectacol muzical-teatral

După deschiderea noii stagiuni camerale, 1986-87, a Filarmonicii „George Enescu", marcată prin recitalul susținut miercuri 27 august de tinerii Nicolae Vasilescu — vioară și Miron Vasilescu — pian, afișul Ateneului Român a propus simbătă 30 august o manifestare cu un pronunțat caracter sincretic — un *spectacol* în deplinul sens al cuvîntului — intitulat : *„Lumea-ntreagă e o scenă"*. Universul shakespearian a fost prezent nu numai prin versul ales ca generic, ci ca nucleu al întregii desfășurări artistice, care și-a definit originalitatea prin îmbinarea poeziei, teatrului și muzicii într-un interesant co'aj, alcătuit din *Sonete* și fragmente din capodoperele dramatice ale „marelui Will" (Regele Lear, Hamlet, Othello, Romeo și Julieta, Cum vă place, Visul unei nopți de vară etc.) recitate și „jucate" de Estera Neacșu, precum și din pagini instrumentale și vocal-instrumentale datînd din aceeași perioadă, aparținînd lui John Dowland — în marea lor majoritate — dar și lui Anthony Holborne, Thomas Morley, Francis Pilkington, tălmăcite de ansamblul de muzică veche „Collegium" și de Adina Dimitriu (voce și lăută).

De fapt formula spectacolului a fost mai apropiată de profilul unui recital actoricesc (a cărui mișcare scenică a fost coordonată de Mimi Bardezian), care acordă un larg spațiu muzicii, încredințîndu-i rolul de a ilustra, de a comenta, de a încadra fiecare dintre numere. Cu o astfel de structură, „Lumea-n-treagă e o scenă" și-ar fi găsit poate mai degrabă locul sub auspiciile unui teatru, într-o ambianță scenografică mai apropiată de evocarea epocii elisabethane, decît în Rotonda Ateneului, unde i-a lipsit și „decupajul" luminilor reflectoarelor. Este o opinie pe care o justifică și regia amănunțită, elaborarea minuțioasă a „spectacolului", vădite preocupări pentru autenticitate — chiar dacă ele nu au apărut urmărite cu consecvență pe toate planurile.

Pasiunea, dăruirea și entuziasmul — înnobilate printr-o evidentă responsabilitate artistică — au conturat tabloul acestei incursiuni în istoria culturii engleze, a celei universale. În ceea ce privește latura muzicală, am remarcat atenta cizelare a individualităților dar și a sudurii formației, grija pentru acuratețea stilistică și expresivă, atribute ce au definit ținuta deosebită a tînărului ansamblu „Collegium" din Carei, care, prin seriozitatea și profesionalismul demonstrat păsește dincolo de ceea ce numim de obicei : amator. Siguranța interpretativă dovedită de „Collegium" (Endre Deak, Ildiko Keresztezi, Hans Wieser, Tibor Halasz, Johann Straub, Adalbert Ginal) a apărut mult estompată în cazul Adinei Dimitriu (fapt explicabil poate și prin emotivitate, dar și prin unele deficiențe de tehnică instrumentală și vocală), umbrindu-i pe alocuri naturalețea și fluiditatea discursului muzical, marcat de o accentuată notă de obiectivare, de reținere și fragilitate.

Bogăția de sensuri a versurilor lui Shakespeare, rezonanțele armoniilor realizate la diferite Blockflöte, la lăută sau chitară, punctate de percuție, prospețimea expresivă a momentelor vocale, s-au împletit într-o manifestare temeinic pregătită, transformînd o frumoasă inițiativă într-un spectacol atrăgător, de la ai cărui protagoniști așteptăm confirmarea prezențelor viitoare.

*

Doi tineri violoniști: Alexandru Tomescu și Cristina Buciu

Cele două prezențe violonistice ale recitalului găzduit vineri 30 mai de sala Studio a Ateneului Român au conturat profilul unor foarte tineri interpreți care păsesc cu hotărîre pe drumul formării și afirmării lor, ilustrînd totodată momente, etape evolutive diferite ale devenirii personalității artistice.

De obicei la vîrsta clasei a III-a cei care studiază vioara abia își însușesc tainele instrumentului, avansînd cu stîngăcie spre lumea expresiei muzicale, dar pe Alexandru Tomescu îl desparte deja o cale lungă de acest stadiu, situîndu-l la nivelul unor realizări artistice, slujite de o tehnică violonistică bine lucrată. Foarte tînărul interpret și-a cucerit încă de pe acum o anume prestanță solistică, impresionînd prin evidenta bucurie de a cînta, prin dorința de a se exprima, de a comunica prin limbajul sunetelor. Pe parcursul unui program amplu de aproape o oră (acompaniat de Adrian Tomescu), relevînd o largă diversitate stilistică, Alexandru Tomescu nu a obosit ci, din contra, a cîștigat în dezinvoltură și vigoare interpretativă. Sunetul plin, rotund, diferențiat timbral în funcție de stil și registru, a pus în lumină frazarea larg arcuită și conducerea fermă a liniilor expresive în *Preludiu și Allegro* de Pugnani-Kreisler sau în *Balada* de George Enescu, reliefînd nervul accentelor sau nostalgia cantilenelor în cele patru mișcări clar individualizate ale *Sonatinei în sol major op. 100* de Antonin Dvořák. Siguranța și acuratețea tehnică, dublate de muzicalitate — relevate în *Sonatina op. 3 nr. 6 în mi minor* de Niccolo Paganini, ca și în *Sonata în la major* de Antonio Vivaldi (în care mai trebuie cizelată strălucirea calitativă a sunetului), însoțite în *Perpetuum mobile* de Franz Ries, de velocitate violonistică și de evidenta conturare a polifoniei latente (chiar dacă mai „colțuros" pe alocuri), sînt elemente ce vorbesc despre atenta îndrumare primită, ce urmărește modelarea „portretului" muzical printr-o multitudine de aspecte, incluzînd naturalețea expresivă și rigoarea tehnică, limpezimea frazării, paleta coloristică, stil, construcție a discursului. Aceste date, alături de sobrietatea susținerii interioare (alunecînd doar în cîteva momente spre tendința de forțare) vădind o precoce maturizare interpretativă, îl detașează pe Alexandru Tomescu nu numai din contextul celor de vîrsta sa, ci și din peisajul foarte tinerei generații de violoniști.

O altă treaptă a formării artistice a demonstrat Cristina Buciu, elevă în clasa a X-a a Liceului de artă „G. Enescu" — o natură mai degrabă cerebrală, a cărei inteligență își pune amprenta asupra gestului interpretativ, asupra elaborării acestuia. Dacă la început emoțiile au mai alterat echilibrul și căldura comunicării artistice, de-a lungul recitalului această oarecare asprime s-a estompat lăsînd în prim plan preocuparea pentru pregnanța coloritului expresiv. În *Partita a II-a în re minor* de J. S. Bach, ca și în *Sonata a II-a op. 100 în la major* de J. Brahms am sesizat energia și forța cu care interpreta a arcuit arhitectura componistică a fiecărei secțiuni, trecîndu-și permanent discursul prin filtrul gîndirii, decupînd cu claritate planurile dinamice într-o frazare precis conturată. În acest din urmă opus, caracterul rigid, ușor „ciocănit" și fragmentat conferit partiturii pianistice de Alma Peter-Apostoleanu s-a reflectat asupra colaborării celor două entități timbrale, colaborare ce a marcat un „crescendo calitativ" în *Impromptu concertant* de Enescu (unde vioara s-a impus prin vibrato-ul plin) și mai ales în *Suita din baletul Cenușăreasa* de S. Prokofiev, prin fantezia, culoarea și desenul ferm al tablourilor sonore, zugrăvind o lume bogată în contraste și detalii fin reliefate. Verva și sugestivitatea imaginilor, individualizate ca ambianță expresivă, rigoarea stilistică și penetranța sunetului, precizia construcției muzicale constituie argumente în favoarea autenticității și înaltei ținute artistice a acestei realizări interpretative. Avînd în față promisiunea unui veritabil muzician, așteptăm de la Cristina Buciu mai multă dăruire și capacitate de exteriorizare a propriei personalități într-o varietate repertorială, mai multă grijă pentru diversificarea timbrală a sunetului.

*

Gala tinerilor dirijori — ediția a VIII-a. Bușteni, iunie 1986

Viața muzicală înfățișează adesea publicului reprezentanți ai tinerelor generații de instrumentiști sau cîntăreți, prilejuind nu numai afirmarea lor, ci și acumularea experienței interpretative prin fiecare apariție în fața auditoriului. Alta este însă situația în cazul multora dintre tinerii dirijori, a căror principală ocazie de a înfrunta exigențele evoluției scenice, de a concretiza dialogul artistic cu partitura și cu ansamblul simfonic o constituie „Gala tinerilor dirijori", a cărei a VIII-a ediție s-a desfășurat în perioada 26—28 iunie din nou la Bușteni, relevînd consecvența preocupărilor organizatorice ale Comitetului Județean Prahova pentru Cultură și Educație Socialistă și Colegiului criticilor muzicali din cadrul A.T.M.

De fapt, Gala tinerilor dirijori a oferit participanților cadrul exersării conducerii tehnico-interpretative a unui ansamblu simfonic, menite să transpună în act sonor partiturile alese, constituindu-se — într-un anume fel — într-un moment de evaluare a drumului deja parcurs pe calea însușirii datelor necesare acestui complex și dificil gest artistic ; poate mai importantă decît aprecierile specialiștilor prezenți și ale publicului rămîne auto-evaluarea în condițiile colaborării directe cu o orchestră bine lucrată purtînd pecetea profesionalismului și mobilității, a

siguranței și preciziei instrumentale — am numit prin aceste atribute colectivul simfonic al Filarmonicii din Ploiești. Vădind responsabilitate, ansamblul și-a onorat cu cinste cartea de vizită, punîndu-se în slujba expresivității muzicale, împlinind intențiile, continuînd sau chiar suplinind gestul dirijoral, estompînd stîngăciile inerente.

Una dintre coordonatele care au definit tabloul general al acestei ediții a fost orientarea selecției repertoriale către reliefarea aniversărilor muzicale ale anului (prima seară fiind dedicată în exclusivitate unor pagini semnate de Carl Maria von Weber și Franz Liszt, ultimul concert programînd o lucrare vocal-simfonică de Giovanni Battista Pergolesi); pe de altă parte, opțiunile s-au îndreptat mai ales către partituri simfonice de o mai restrînsă anvergură, implicînd o condensare a mijloacelor interpretative într-o dramaturgie simfonică pregnantă, relevată cu vigoare dar și cu concizie, fără a atenua echilibrul și forța de convingere a acestor lucrări circumscrise ca gen — în general — uverturii sau poemului simfonic. Un alt aspect urmărît a fost cel al acompaniamentului orchestral, solicitînd — alături de sincronizarea celor două entități interpretative (solist și ansamblu) — finețea și maleabilitatea rezolvării unei problematici aparte, dozajul atent al sonorităților ce alcătuiesc un unic tablou expresiv. Din această perspectivă prezența pe afiș a unor cîntăreți precum Martha Kessler, Monica Teodorescu, Gerda Radler, Bianca Manoleanu, Pompei Hărășteanu s-a concretizat nu numai în puncte de atracție ale manifestării, ci și în veritabile lecții de pregnanță stilistică, de rafinament și rigoare portretistică, de inteligență a colaborării muzicale.

Nu s-ar putea spune că din „mozaicul valoric" al acestei ediții s-a detașat cu fermitate un profil dirijoral de excepție, deja format; dar se poate afirma că am asistat la debuturi promițătoare, care au atras atenția în contextul celor 11 participanți, „aspiranți la bagheta". Un spirit analist, căutînd să foreze în straturile profunde ale gîndirii componistice — decupînd construcția partiturii pentru a o reasambla apoi într-un edificiu cu proporții îndelung elaborate prin prisma unei concepții ce înglobează detaliile în spațiile ample —, Adrian Nichiteanu a demonstrat reale calități dirijorale dublate de o evidentă responsabilitate a prezenței pe podium. Edificatoare a fost transpunerea conciziei sale gestice în transparența și prospețimea imagistică bogată în sugestii coloristice a *Uverturii* la opera *Oberon* de Weber; succinte „compendii de tehnică dirijorală", *Schițele simfonice* de Theodor Rogalski au constituit o alegere meritorie prin dificila lor problematică, rezolvată prin strictețea stăpînirii textului, prin eficiența realizării orchestrale. Debutul lui Claudius Bucur s-a definit prin seriozitatea tratării actului artistic, prin temeinicia pregătirii acestuia. Dacă în *Uvertura tragică* de Johannes Brahms s-a remarcat rigoarea tălmăcirii și ceea ce s-ar putea numi „bunul simț artistic", dar și o anume rigiditate creionînd pe alocuri o atmosferă statică, în acompaniamentul paginilor de Glinka și Musorgski, susținute alături de Pompei Hărășteanu, Claudius Bucur s-a dovedit un colaborator atent, receptiv, secondîndu-și partenerul cu promptitudine în tonuri estompate (dar nu șterse). Dirijată de Nicolae Simion, *Uvertura* la *Tannhäuser* a avut acea prestanță și monumentalitate bne cunoscute, energia și forța degajîndu-se din liniile ample, boltite cu eleganță, ale discursului muzical.

Nu puțini au fost cei care au optat pentru pagini de mare strălucire orchestrală, pentru vivacitate și contraste puternice, înclinînd spre spectaculozitatea apariției dirijorale, printre aceștia numărîndu-se și Gheorghe Chiculiță — imprimînd dezinvoltură și dinamism derulării *Capriciului spaniol* de Rimski-Korsakov. Ipostaza dirijorală propusă de George Balint a avut ca dominantă elocvența actului interpretativ, ilustrată deopotrivă prin dimensiunea vizuală, ca și prin cea sonoră, vizînd grandilocvența și o acuzată retorică a desfășurării simfonice a *Preludiilor* de Liszt. Tot vigoarea, dar materializată într-o manieră mult diferită, s-a detașat ca element important al personalității lui Constantin Arcu, el înscriind în programul manifestării un repertoriu mai amplu, în care au fost incluse două creații de Paul Constantinescu, a căror vervă și spontaneitate, nerv și precizie au dominat și versiunea părții a III-a a *Concertului pentru vioară și orchestră*, avîndu-l ca solist pe Istvan Kosztandi. Gradarea permanentă a tensiunii interioare, arcuirea unitară a momentelor într-o conducere a trăirii emoționale au caracterizat tălmăcirea poemului *Orfeu* de Liszt de către Andrei Mikloș, al cărui profil interpretativ s-a creionat la actuala ediție în egală măsură prin adîncirea sensurilor muzicale ale acestei partituri, ca și prin dezlănțuirea, explozivă uneori, prilejuită de *Dansurile polovțiene* de Borodin. Plin de dinamism în *Uvertura* la *Freischütz* de Weber (alunecînd în final chiar spre o excesivă rapiditate), discret și ponderat în acompaniementul ariilor desprinse din aceeași partitură — soliste Monica Teodorescu și Gerda Radler — Ovidiu Dan Chirilă și-a asumat riscurile unei faimoase pagini wagneriene, *Preludiul și moartea Isoldei*; dacă la început a stîrnit rezerve, treptat Ovidiu Dan Chirilă a devenit mai convingător, lăsîndu-se „pătruns" de spiritul muzicii wagneriene, de patosul ei romantic, încadrîndu-se datelor stilistice, echilibrat și reținut în *Stabat mater* de Pergolesi, Doru Jijian a punctat relieful specific partiturii (fără însă că personalitatea sa să se impună ca atare), beneficiind de ținuta interpretativă sobră a Marthei Kessler și Biancăi Manoleanu.

Prezențe mai puțin concludente au fost cele ale lui Alexandru Ioan Geamănă — adoptînd o voită teatralitate a „pozei" sale scenice, nejustificată în cazul *Uverturii* la *Euryanthe* de Weber — și ceă a lui Radu C. Viorică — imprimînd monotonie *Variațiunilor pe o temă de Haydn* de Brahms, prin insuficienta coordonare a traiectoriilor evolutive ale lucrării.

Privind această a VIII-a ediție a Galei tinerilor dirijori în întregul său se poate afirma că ea nu a pus accentul pe *creații* interpretative — pe originalitatea și individualizarea actului artistic — ci pe o cît mai autentică *rezolvare* a unor partituri simfonice, sub aspectul tehnicii dirijorale și rigorii expresive (fapt pe care îl explică însăși structura acestei manifestări). Ea rămîne ca treaptă a cristalizării și decantării valorilor „schimbului de mîine" al baghetei românești, împlinindu-și totodată rolul său formativ atît pentru cei ce pășesc pe podium, cît și pentru cei aflați în sala de la Bușteni, acestora adresîndu-li-se și cuvintele rostite de Smaranda Oțeanu, Alexandru Bădulescu, Edgar Elian, Eugen Pricope și Iosif Sava. Devenind un moment de reper în viața culturală a localității, manifestarea și-a lărgit și de această dată cadrul încorporînd și o după-amiază camerală, oferită de cvartetul „Mandora" și de violoniștii Mircea Vasilescu și Istvan Kosztandi.

Anca Ioana ANDRIESCU

Recitalul tenorului Vasile Speranța

Recitalul tenorului Vasile Speranța ne-a prilejuit audierea unui cîntăreț în plină maturitate artistică. Absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — secția canto —, cîntărețul desfășoară o activitate concertistică, ca solist și component al corului Filarmonicii „George Enescu" din București. Deținător al bursei „Mario del Monaco" în anul 1981, a beneficiat timp de trei ani de îndrumarea directă a celebrului cîntăreț, perfecționîndu-și tehnica vocală și arta interpretării. Cursurile s-au încheiat cu un concert al bursierilor, la Florența, în anul 1983, concert în care Vasile Speranța a obținut un frumos succes fiind acompaniat la pian de Giorgio Pavaretto, vechi prieten și colaborator al lui Enescu.

Recitalul susținut la Sala Studio a Ateneului, sub genericul „Universul artei vocale", a dovedit că Vasile Speranța deține un repertoriu solistic deosebit de vast și variat, cam eterogen după părerea mea, dar care a dat posibilitatea artistului să-și etaleze multiplele fațete ale talentului său.

Prima parte a recitalului a cuprins cîntece românești (de la colind la doină) care au fost tălmăcite cu măiestrie, cîntărețul subliniind în special acel fior liric atît de specific melosului românesc. Cunoscutul naist Cornel Pană a realizat aranjamentul armonic care nu s-a dovedit foarte inspirat. Am fi preferat un aranjament pentru voce și nai, instrument la care, de altfel, excelează Cornel Pană, conceput cu fantezie, decît această improvizație pianistică. În continuare, trecînd printr-un repertoriu de arii preclasice (Buononcini, Paisiello, Scarlatti, Gluck), am apreciat realizarea ariei *Già il sole...* de Scarlatti, în care artistul a dovedit că stăpînește bine stilul preclasic. Această primă parte a recitalului am considerat-o ca o „încălzire" pentru atacarea părții secunde, care a cuprins arii de operă din vastul repertoriu al genului, arii de o dificultate deosebită, cerînd posedarea unei tehnici vocale și interpretative perfecte. A fost un examen extrem de dificil pe care consider că Vasile Speranța l-a trecut cu succes. Astfel, aria din *Elisir d'amore* de Donizetti a fost interpretată cu căldură, vocea frumoasă și catifelată a cîntărețului evidențiindu-se cu prisosință.

Am admirat în continuare strălucirea glasului în *Arleziana* de Cilea, precum și irizările dramatice în extrasul din *Dama de pică* de Ceaikovski, dublate de o dicție clară. Dar pagina pe care a realizat-o cel mai bine mi s-a părut a fi monologul și moartea lui *Otello* din opera lui Verdi. Aici cîntărețul și-a etalat întregul său talent, vocea generoasă, timbrul penetrant, calitățile actoricești, amintind de realizarea magistrală a lui Mario del Monaco în acest rol.

Recitalul s-a încheiat cu cîteva canzonete celebre de Bixio, Tagliaferi, Bellini, de Maglia. La reușita acestei seri muzicale au mai contribuit actrița Mihaela Grădinaru — care a recitat cu gingășie poezii de Blaga, Eminescu, Ana Blandiana și pianistul Remus Manoleanu, fin acompaniator și inteligent partener, aducîndu-și o contribuție substanțială în realizarea concertului.

Doina MARIAN

Vacanțe muzicale la Piatra Neamț — a XV-a ediție

Consecvente unei tradiții ale căror temelii se puneau în urmă cu cincisprezece ani, „Vacanțele muzicale la Piatra Neamț", care fac din orașul de la poalele Cozlei și Pietricicăi un centru artistic autentic, confirmînd o realizare sui-generis a practicii productive a studenților muzicieni, s-au desfășurat și în acest an între 27 iunie și 11 iulie.

Încercînd de la un an la altul diversificarea paletei formelor de desfășurare și organizare a *Vacanțelor...* cea de-a XV-a ediție și-a avut noutățile ei organizatorice, repertoriale, de formă și de conținut. Vom începe înșiruirea acestora cu o prezență internațională : compozitorul, pianistul, muzicologul și profesorul de compoziție italian de origine română Roman Vlad, care a fost prezent la Piatra Neamț cu mai multe lucrări, nou introduse în repertoriul formațiilor care le-au prezentat (cvartetul „Voces" al Filarmonicii „Moldova" din Iași și Orchestra simfonică din Bacău dirijată de Ovidiu Bălan), reprezentînd la noi prime audiții : *Cvartetul Tetractis*, terminat recent și *Simfonieta pentru orchestră*, revizuită de curînd, ambele înfățișate la o înaltă ținută interpretativă.

Prezența lui Roman Vlad la cursurile cu tinerii compozitori, alături de Anatol Vieru și Myriam Marbe, la care s-au adăugat conferințele despre Bach și *Arta fugii*, despre rădăcinile românești ale propriei creații și în general despre preocupările sale creatoare (situate între transmiterea mesajului bachian, valorificarea cîntecului popular românesc, pe care-l consideră ca limba sa maternă, și tendințele europene moderne) a oferit posibilitatea unor confruntări și mai directe cu gîndirea eminentului ospete, prezent în tripla ipostază de interpret (pianist), exeget și compozitor.

În ipostaze similare au apărut compozitorii Anatol Vieru, care și-a prezentat ultima creație, *Simfonia a V-a* pe versurile lui Eminescu și Myriam Marbe — exegetă a penultimului ei opus — *Concertul pentru saxofon* — stabilind repere pentru confruntări de opinii, pentru dezvăluiri de detalii de meșteșug componistic, de estetică, de conținut, vocabular, structură etc.

Prezentarea în acest context a unor lucrări ale tinerilor compozitori (Dan Dediu, George Balint, Arleziana Sîrghie, Luminița Spînu, Gabriela Nechita, Adrian Nichiteanu etc.) a generat analiza și discuții de maximă importanță pentru cei în cauză și benefice și pentru auditoriu.

Întîlnirea în orașul, lipsit de instituții muzicale profesioniste, a două colective simfonice, orchestra simfonică din Bacău dirijată de Ovidiu Bălan și orchestra simfonică a Conservatorului „George Enescu" din Iași, condusă de lect. Nicolae Gîscă, a înlesnit prezentarea unui material nu numai diversificat ca stil și structură dar și reprezentativ pentru cultura muzicală națională și universală. În prima categorie trebuie amintite : *Divertismentul nr. 1 pentru orchestră* de Achim Stoia și *Variațiuni de o temă bizantină, pentru violoncel și orchestră* de Paul Constantinescu (solist — studentul Costinel Florică).

Din cea de-a doua categorie pot fi menționate : *Simfonia simplă* de Britten și *Simfonia a II-a* de Brahms, ambele dovedind siguranța în fața colectivelor simfonice a celor doi dirijori Nicolae Gîscă și Ovidiu Bălan dar și seriozitatea cu care au fost abordate aceste pagini dificile din literatura muzicală. S-au adăugat celebrul *Concert pentru pian și orchestră în re minor* de Mozart în viziunea tinerească și expresivă a lui Dan Atanasiu precum și *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră* al maestrului din Salzburg în tălmăcirea studentului Dănuț Manea.

Cele două formații camerale ieșene au adus în atenția publicului pagini de excepție din literatura genului. Este vorba de cvartetul „Voces" al Filarmonicii „Moldova" din Iași, tălmăcitor al celor trei opusuri semnate de Roman Vlad, Cristian Misievici *(Cvartet de coarde)* și Radu Paladi *(Cvartet de coarde)*, ultimele două prezentate recent în cadrul „Zilelor muzicii românești" de la Iași (cel al lui Misievici — în primă audiție absolută). În felul acesta se încearcă legături trainice între cele două importante manifestări muzicale moldovenești („Zilele muzicii românești" și „Vacanțele muzicale"...). Interpretarea ieșeană nu mai are nevoie de comentarii, formația fiind cotată astăzi între cele mai valoroase ale țării și cunoscută prin concertele sale în marile centre ale lumii.

Cel de-al doilea cvartet, format din tinerii Artorex Căuneac, C. Pintilie, Mirela Jijăescu și Laurențiu Gherman, a dat viață altor două pagini celebre din literatura camerală : *Cvartetul nr. 34 în si bemol major* de Mozart și *Cvartetul op. 125 în Mi bemol* de Schubert.

De altfel se poate spune că s-a extins mult în această ediție colaborarea dintre artiștii consacrați, profesorii Conservatoarelor din București, Iași și tinerii studenți. În acest sens poate fi amintit și recitalul tinerei violonceliste Mihaela Balbuzan, acompaniată de asist. univ. Tatiana Moroșanu, cuprinzînd lucrări foarte diverse ca apartenență stilistică : *Sonata a II-a în fa major, pentru violoncel și pian*, de

Brahms, *Impresie dramatică pentru violoncel și pian* de Udo Zimmermann, *Scherzo pentru violoncel și pian* de Hindemith și două fragmente din opera *Porgy și Bess* de Gershwin.

Medalionul „Bach" a reunit interpreți absolvenți, ca baritonul Dieter Rell și pianista Vasilica Stoiciu și alții aflați încă în anii studiilor : flautistul Constantin Tălmaciu și violoniștii Levente Szabo și L. Gherman. La fel corala „Cantores amicitiae", dirijată de lect. univ. Nicolae Gîscă, a reunit studenți și absolvenți făcînd să răsune, în același spațiu de confluență istorică, pagini celebre din muzica românească și universală, cu verva și tinerețea caracteristică.

Un recital de chitară al lui Vasile Colțea cuprinzînd lucrări semnate de Bach, Villa-Lobos, Fernando Grillo, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Liviu Dănceanu ca și cel al Cezarei Băncescu, o pianistă de un deosebit temperament, au avut darul de a completa paleta manifestărilor, antrenînd alte categorii de iubitori ai muzicii, ca și recitalul trioului de suflători (Adrian Stanciu, Liviu Bocșan, George Hariton) cu creații ale lui Vivaldi *(Concert pentru flaut, clarinet și fagot)*, J. Kőtschau *(Divertisment pentru flaut, clarinet și fagot)* și Vasile Spătărelu *(Preludiu și menuet pentru flaut, clarinet și fagot)*.

O prezență ce a stîrnit un deosebit interes din partea publicului și a specialiștilor a fost cea a Atelierului de muzică contemporană „Archaeus" (Liviu și Rodica Dănceanu, Anca Vartolomei, Vasile Colțea, Vasile Macovei, Vasile Mocioc, Alexandru Matei, Ion Georgescu) în al cărui concert au figurat lucrări de Ștefan Niculescu, Vasile Spătărelu, Liviu Dănceanu, Cristian Misievici, alături de cele ale lui Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Siegmund Krauze, Siegfried Fink etc.

Continuînd tradiția ediției trecute, cînd au fost prezentate în primă audiție absolută *Prețioasele ridicole* de Vasile Spătărelu, în această vară au văzut rampa, tot pentru prima dată, *Farse medievale*, comedia muzicală a lui Cristian Misievici pe un libret de secretarul literar al Teatrului Tineretului, Mircea Zaharia, lucrare mizînd pe tehnica colajului, interpretată, cu simțul tineresc caracteristic, de studenții ieșeni, cărora li s-au alăturat dirijorul Cornel Calistru precum și Tiberiu Popovici, solist al Operei din Iași.

Vernisajul expoziției de artă plastică a studenților ieșeni a dat prilejul cunoașterii activității creatoare și a celeilalte facultăți din cadrul Conservatorului „George Enescu" din Iași.

Actuala ediție a lărgit mult spațiul participării locale, în felul acesta „Vacanțele muzicale" fiind nu numai o manifestare a studenților ci și a profesorilor din municipiu și a cîtorva din formațiile acestora înscrise în circuitul generosului Festival Național „Cîntarea României". Instumentiști ca Mihaela Farțade (susținătoare a unui apreciat recital pianistic), Dora Udilă, Denisa Smeu, Dan Costea, Mihăiță Albu, Radu Oțel, Cristina Popa, Ada Chicu, individual sau constituiți în formații camerale, au făcut proba unor utile întîlniri cu foștii profesori și cu publicul dar și cu viitorii lor colegi aflați acum la începuturile afirmării artistice. Pagini din muzica instrumentală sau camerală au fost completate cu cele vocale semnate de George Enescu, Gheorghe Dima și Tiberiu Brediceanu, interpretate de baritonul Corneliu Gheorghiță și mezzosoprana Mariana Costea. Cu această ocazie a fost lansat în cadrul „Vacanțelor" și un tînăr compozitor pietrean : Radu Oțel, autor al *Variațiunilor pentru pian*. Reluăm cu această ocazie propunerea făcută în cadrul manifestărilor de a se extinde această participare a localnicilor și prin expozițiile plasticienilor nemțeni.

În calitate de participant la „Vacanțele muzicale" de la inaugurarea lor, în urmă cu 15 ani, constat că edițiile trec, studenții se perindă, mereu alții și uneori aceiași, deveniți absolvenți sau artiști consacrați, ca membrii binecunoscutului cvartet „Voces", în urmă cu unsprezece ani participanți aproape anonimi. Rămîne ceva constant și care înregistrează noi și noi progrese : educația muzicală și estetică a unui public ce dovedește receptivitate la marile valori ale artei muzicale universale și românești. Rămâne climatul favorabil dezvoltării și valorificării unor talente ieșite din comun care vor reprezenta glasul de mîine al muzicii noastre. Deja a devenit, pentru mulți din mai vechii participanți, un titlu de glorie că au participat sau au fost lansați de „Vacanțele muzicale la Piatra Neamț", în cadrul unor întîlniri fertile cu constructorii de mașini agricole pietreni, cu un public exigent și generos, cu locurile încărcate de istorie multimilenară și pe care se înalță emblemele epocii socialiste.

Vasile VASILE

Gala tinerilor concertiști (XXXIII) — Constanța, iulie 1986

Cea de a XXXIII-a ediție a manifestărilor „Galei tinerilor concertiști" s-a desfășurat la Teatrul Liric din Constanța, în perioada 4—6 iulie, ca rod al unei binevenite colaborări stabilite încă din anul 1981, între Ochestra simfonică din localitate și Colegiul criticilor muzicali din cadrul A.T.M., colaborare posibilă datorită sprijinului direct acordat de Comitetul Județean al U.T.C. — Constanța ; voi aminti, în acest sens, strădania exemplară a dirijorului Paul Staicu, acest muzician cu reale aplicații pedagogice ; mă gîndesc la sobra organizare a discursului muzical, la actul de autentică educație stilistică de care beneficiază atît colectivul simfonic cît și tinerii soliști înșiși.

Prilejuită de aniversarea în acest an a bicentenarului nașterii lui Carl Maria v. Weber, seria de manifestări la care mă refer a fost dedicată prezentării integrale a lucrărilor concertante pe care compozitorul le-a dedicat instrumentelor de suflat, eveniment, se pare, fără precedent în viața noastră de concert. Departe de a reține, desigur, consistența muzical-artistică a unor cicluri de creații concertante datorate lui Bach, maeștrilor clasicismului vienez sau, la noi, lui Paul Constantinescu, creația concertantă a lui Weber preia în mod firesc și asimilează elemente stilistice ale așa numitului „romantism de tip mozartian", pregătind marea literatură concertantă propriu-zis romantică, cu trimiteri — în ceeace privește limbajul armonic și melodic — ce anunță pe Wagner și chiar pe Mahler ; să nu uităm, în plus, că după Mozart, Weber este primul compozitor romantic ce exploatează ethos-ul familiilor de suflători atît în orchestră cît și în evidențieri de tip solistic pînă la nivel concertant. Și tocmai pentru a consolida perspectiva stilistică la care mă refeream mai înainte, actuala ediție a seriei lucrărilor concertante semnate de Weber a fost juxtapusă unor creații de referință din literatura mozartiană, *Concerte* destinate pianului, viorii și flautului ; alături de acestea, prezența *Concertului pentru pian și instrumente de coarde* de Dan Constantinescu a marcat sensul unei firești omagieri aduse creației uneia dintre personalitățile de prestigiu ale artei noastre componistice. Un alt aspect, inedit, al ediției constănțene a galei, l-a constituit prezența pe podiumul solistic, în calitate de invitați de onoare, a unor personalități de largă reputație a artei interpretative românești : virtuozitatea de tip pregnant romantic caracterizează, în cazul lui Ștefan Ruha, interpretarea *Rondo-ului în do major pentru vioară și orchestră* și, în mod special, pe aceea a *Concertului nr. 3, în sol major* de Mozart ; pe de altă parte, prezentînd *Fantezie, Menuetto capriccio și Rondo*, pentru clarinet și ansamblu de corzi, o versiune proprie a *Cvintetului op. 34, în si bemol major*, de Weber, Aurelian Octav Popa entuziasmează — pentru a cîta oară ? — prin aceea subtilă

dar fermă orientare a intuiției sale artistice, prin finețea seducătoare a frazării sprijinite pe o calitate de excepție a tonului.

În afara a două apariții solistice mai puțin elocvente datorate tinerilor concertiști — mă refer la acelea ale violonistului Mihai Ionescu și pianistei Lena Vieru, întregul grup al soliștilor s-a ridicat la cote valorice reprezentative pentru nivelul actual al școlii noastre interpretative. Lucrările concertante dedicate de Weber clarinetului au fost prezentate de Liviu Gocan — membru al colectivului simfonic orădean, interpret recent distins la Praga, de Dan Avramovici — absolvent, în acest an al conservatorului bucureștean, de Liviu Bocșan — student al conservatorului din Iași, distins la București, la Festivalul artei studențești, în toamna anului trecut; deci, o veritabilă „expoziție" de clarinetiști provenind din cele trei conservatoare ale țării, o etalare de valori clarinetistice desfășurată sub semnul artei lui Aurelian Octav Popa. Dan Avramovici, interpret al primului *Concert în fa minor, op. 73*, dezvoltă o muzicalitate sobră ce împlinește în mod elocvent ansamblul construcției muzicale, în vreme ce Liviu Gocan, în cel de al doilea *Concert în mi bemol major, op. 74*, demonstrează un echilibru interior remarcabil ce asigură o evoluție muzicală sigură, poate nu întotdeauna foarte inspirată dar, în orice caz clară, atent întreținută; interpret aflat în deplin proces al acumulărilor, al consolidărilor profesionale, Liviu Bocșan — în *Concertino în mi bemol major, op. 26* — atestă un bun simț muzical de corectă orientare stilistică: aflat într-un moment similar al evoluției sale profesionale cornistul Remus Cozma, student al conservatorului bucureștean, interpret al *Concertino*-ului *în mi minor, op. 45*, posedă un sunet cultivat, o dezinvoltură tehnică ce se cere în continuare atent consolidată. Pe de altă parte, colegul său de studii, fagotistul Romeo Domuncu, interpret al *Concertului op. 75*, atinge deja cotele unui profesionalism entuziasmant, etalînd un ferm control al maleabilității tonului, o agilitate tehnică orientată muzical, cu sens solistic. Și dacă tocmai această virtuozitate de inspirată orientare muzicală asigură parametrii realizării solistice la Weber, în cazul creației mozartiene aceste aspecte trebuie împlinite la nivelul unei gîndiri muzical-stilistice realmente complexe.

Absolvent al Liceului de Artă „George Enescu", recent admis la conservatorul bucureștean, flautistul Mihai Maxim — interpret al *Concertului în sol major KV313*, parcurge cu succes drumul acestei cunoașteri stilistice a muzicii maestrului din Salzburg, slujit fiind de un sunet temeinic consolidat, de o bună calitate timbrală. Posesoare a unui ton de autentică bogăție și maleabilitate sonoră, violonista Luminița Burcă, studentă a conservatorului bucureștean, conciliază — în ciuda unor mărunte inadvertențe stilistice, în interpretarea *Concertului în mi bemol major, KV268* — prețioase date ale unui temperament ardent cu o bună cunoaștere și redare a datelor partiturii.

Laureat al primului premiu al concursului „Gh. Dima" de la Cluj-Napoca, ediția 1985, pianistul Vlad Dimulescu, absolvent în anul trecut al conservatorului bucureștean, se definește, încă de la această vîrstă, drept un tînăr maestru aflat într-un proces de rapidă, de temeinică maturizare artistică; complexitatea arsenalului mijloacelor sale pianistice derivă în mod firesc din complexitatea problemelor pe care le propune partitura însăși, din capacitatea interpretului de a le sesiza, de a le portretiza la nivel artistic. Căci, interpretînd *Concertul nr. 9, în mi bemol major, KV271*, Vlad Dimulescu realizează o abordare frontală, nedisimulată a adevărului artistic pe care îl conțin aceste pagini scrise de tînărul Mozart; antrenul interior, realmente entuziasmant, calitatea tușeului pianistic cu un perlaj de anume „adîncime" timbrală, se realizează în limitele unei acurateți stilistice pe care o dezvoltă un autentic muzician al pianului.

Scris cu mai bine de două decenii în urmă, *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu denotă o asimilare pe cît de originală pe atît de subtil-poetică a principiilor seriale de creație, într-un opus de mare coeziune a momentelor discursului muzical. Pianistă și compozitoare ea însăși, absolventă în anul trecut a conservatorului bucureștean la clasa lui Dan Constantinescu, Ana Maria Avram prezintă lucrarea maestrului său cu un simț acut al relației stabile între solist și ansamblu, cu o clarviziune ce asigură acea scăpărare interioară ce luminează rosturile afunde ale creației.

D. A.

Reuniunea corală interjudețeană „Iacob Mureșianu" la a IV-a ediție

Blajul a găzduit cu cîteva luni în urmă a patra ediție a reuniunii corale interjudețene „Iacob Mureșianu", manifestare de prestigiu în peisajul național, cultural-artistic, la care și-au dat întîlnire 22 formații corale din 13 județe, într-o atmosferă de vibrantă și adîncă trăire patriotică. Pentru că aici la Blaj, străveche vatră a culturii și istoriei românești, unde pe Cîmpia Libertății zecile de mii de revoluționari conduși de Avram Iancu au intonat la unison în 3—5 mai 1848 *Deșteaptă-te române*, unde au trăit și au gîndit Gheorghe Șincai, Petru Maior, Samuel Micu, Simion Bărnuțiu, Andrei Mureșianu, Iacob Mureșianu, Timotei Cipariu, creatori de limbă și conștiință românească, o reuniune corală nu înseamnă o obișnuită întîlnire artistică, ci o manifestare cu adînci semnificații patriotice revoluționare. Am văzut aceasta în atitudinea formațiilor, în emoția și dăruirea cu care coriștii au abordat repertoriul, în bună parte alcătuit din piese tradiționale și contemporane cu tentă patriotică, în receptivitatea publicului spectator electrizat și el, în întreaga atmosferă de spectacol în care totul era dăruit țării ca un omagiu adus trecutului istoric și prezentului său glorios.

În acest cadru de profundă simțire românească au evoluat pe scena casei de cultură din Blaj o seamă de coruri renumite din țară; menționăm între acestea corurile bărbătești „D. Kiriac" din Pitești (dirijor: Emanoil Popescu), „Armonia" din Brăila (dirijor: Petre Beșchea și Lucian Soancă) și „Iacob Mureșianu" din Cluj-Napoca (dirijor Marius Cuteanu), corurile mixte „Philarmonia" din Ploiești (dirijor Gh. C. Ionescu) și „Ion Românu" din Reșița (dirijor Adrian Micșa), corurile mixte ale căminelor culturale din Sălișteă-Sibiu (dirijor Nicolae Suciu) și Mediești Aurit — Satu Mare (dirijor Ileana Petrovici), corurile de cameră „Emil Monția" din Arad (dirijor Gheorghe Flueraș) și „Armonii tinere" din Petroșani-Hunedoara (dirijor Horațiu Alexandrescu) precum și grupurile corale camerale „Andantino" din Brăila (dirijor Marilena Niculescu) și cel al Casei de cultură din Bistrița (dirijor Cornel Pop).

Din județul Alba, care a organizat această splendidă reuniune, au participat șase formații, din grupul cărora reținem corul Liceului Pedagogic „Gheorghe Șincai" din Blaj (dirijor Aurel Cisteianu), corul de cameră al Casei de cultură din Alba Iulia (dirijor Iosif Fiț) și corul Casei de cultură din Blaj (dirijor Emil Bochiș).

În ce privește repertoriul, așa cum menționam, acesta a cuprins prin excelență cîntece patriotice revoluționare, cu caracter de masă, dinamice, mobilizatoare, din creația clasică și contemporană românească, apoi cîntece lirice originale și prelucrări de folclor precum și cîntece din literatura corală universală. O îmbinare bine proporționată între clasic și contemporan, între creația corală autohtonă și uni-

versală, îmbinînd toate stilurile marilor epoci creatoare, cu predilecție asupra cîntecului actual românesc, cu valențele sale educative.

Cîntecele vechi patriotice *Marșul lui Iancu* de Timotei Popovici, *Sus inima, români* de Nicolae Oancea, *Trăiască România mare* de Al. Ivela, *Salutați oastea română* de Grigore Buică, alături de cîntecele epocii noastre *Mesaj de pace* de Mircea Neagu, *Partidului cinstire* de Laurențiu Profeta, *Strălucitoare veghe* de Vasile Timiș, *Cîntec de pace* de Adrian Pop, *Te cînt plaiul meu străbun* de I. D. Chirescu, *Există un partid aci-n Carpați* de Marius Țeicu au răsunat cu strălucire și forță expresivă din piepturile și prin glasurile celor aproape 1500 de cîntăreți cîți au evoluat în formațiile lor în fața entuziastului și generosului public din Blaj.

De caldă aderență și deosebită receptivitate s-au bucurat la rîndul lor cîntecele lirice, în stil popular sau prelucrările folclorice, cu specificul și parfumul lor tradițional. Au atras atenția prin valoarea care le-a consacrat și prin felul în care au fost interpretate artistic, piesele corale *Răsunet de la Crișana* și *Preste deal* de Ion Vidu, *La mijloc de codru des* de Emil Monția, *Vino iar* și *Două inimi nu-mi dau pace* de Gheorghe Dima, *Morarul* de D. G. Kiriac, *Mară, pe marginea ta* de Nicolae Ursu, *Ia-mă-n brațe, dorule* de Ion Croitoru și *Cîmpoiașul* de Iosif Velceanu, precum și cîntecele *Imnul Astrei, Doina din Bihor, În grădină, Neică Neiculiță, Trecui valea, Șoimul și floarea fragului, Năluca, Brumărelul* și *Murgulțul*, piese obligatorii prin regulament, cîte una în repertoriul fiecărei formații participante, din creația compozitorului Iacob Mureșianu, fiu prin adopțiune al Blajului, unde a profesat și a desfășurat o vastă activitate cultural-artistică în perioada anilor 1886—1917.

Din creația universală reținem piesele *Pase el aqoa* și *Dindirin din*, anonim spaniol sec. XVI, *Tu m-ai uitat* de John Bennet, *Iubita mea, știi trandafirul?* de Guillaume Costeley, *Corul peregrinilor* din opera *Nabucodonosor* de Giuseppe Verdi — la timpul său cîntecul carbonarilor italieni revoluționari — și *Cantoneta napolitană* de P. I. Ceaikovski.

Iată deci un repertoriu bogat, de mare diversitate stilistică, pe care formațiile l-au prezentat la superioare cote ale interpretării artistice, în toată puritatea și splendoarea sa, oferind spectatorilor momente înălțătoare. Pentru că formațiile corale s-au străduit la Blaj, în această cetate a culturii și istoriei românești, să ofere tot ceea ce au avut mai bun, autodepășindu-se, demonstrînd și cu acest prilej valoarea certă a creației și interpretării corale din țara noastră.

La sfîrșit, juriul festivalului — prezidat de compozitorul Mircea Neagu, din care mai făceau parte compozitorii Constantin Arvinte și Ștefan Andronic, precum și dirijorii Florentin Mihăescu, Constantin Rîpă, Cornel Arion și Emil Dragea — a atribuit premiul I unor formații care s-au detașat în mod evident, formații cu o deosebită tehnică corală, bine pregătite sub aspect artistic. Acestea sînt corurile „Emil Monția" din Arad, „Philarmonia" din Ploiești, „D. G. Kiriac" din Pitești, „Armonia" și „Andantino" din Brăila, formații prestigioase cu bogat palmares național și internațional, la care se adaugă corul feminin al cadrelor didactice din Tg. Mureș, corul căminului cultural din Sălișteși corul liceului pedagogic „Gheorghe Șincai" din Blaj.

Ele ne-au impresionat prin firescul și ușurința cu care și-au derulat repertoriul propus, prin sonoritatea frumos colorată, catifelată, prin sinceritatea și expresivitatea interpretării, prin omogenitate, prin elan și trăire emoțională, prin forța de transmitere a mesajului artistic. Sînt atribute care determină personalitatea colectivelor amintite, rod al muncii perseverente, a studiului aprofundat al partiturii, al competenței profesionale, al seriozității și devotamentului în slujirea cu pasiune a muzicii corale.

Reuniunea corală interjudețeană „Iacob Mureșianu" s-a încheiat apoteotic pe Cîmpia Libertății, pe scena amenajată în rotonda străjuită de busturile celor 24 de luptători revoluționari și oameni de cultură care amintesc de revoluția de la 1848, de „Școala ardeleană", de alte momente din istoria și viața cultural-artistică a Blajului, printr-un spectacol grandios de muzică patriotică la care și-au dat concursul formațiile participante la actuala ediție.

Un moment de mare frumusețe, impresionant prin măreția și semnificația sa, în care inimile interpreților și spectatorilor prezenți aici au vibrat în aceeași trăire și simțire românească.

Un cuvînt de caldă mulțumire, de sincere felicitări se cuvine organelor de partid și de stat, locale și județene, tuturor acelora care prin eforturile lor au făcut ca ediția a IV-a a reuniunii corale interjudețene „Iacob Mureșianu" de la Blaj să reprezinte un veritabil succes, înscriindu-se fără tăgadă în rîndul principalelor manifestări cultural-artistice de acest fel ale mișcării muzicale de amatori din țară.

Gheorghe C. IONESCU

Sub imboldul unui înaintaș: Timotei Popovici

De cîțiva ani buni, ne-am obișnuit să știm că în Banat, la Marga, se desfășoară cu regularitate cea mai prestigioasă sărbătoare a corurilor de copii din țară, purtînd numele celebrului înaintaș Timotei Popovici. La fel, ne-am mai obișnuit să aflăm amănunte, despre această manifestare, de la președintele secției de muzică pentru copii din Uniunea compozitorilor, prof. univ. Liviu Comes, care îndrumă munca organizatorilor, încă de la primele ediții.

A. D. Stimate maestre, cum puteți defini a patra ediție a reuniunii mărgane, ce particularități ale ei socotiți că sînt importante?

L. C. Doresc, chiar de la începutul discuției noastre, să subliniez că această reuniune a corurilor de copii, unică, prin profilul ei, la noi, cîștigă mereu în interes, în amploare și prestigiu — fapt ce dovedește că ea răspunde cerințelor reale ale educației viitorilor cetățeni ai patriei noastre. Treptat, de asemenea, sfera organizatorilor ei s-a lărgit foarte mult, ediția de anul acesta aflîndu-se sub patronajul Consiliului județean Caraș Severin al Organizației Pionierilor, Consiliului popular al județului Caraș Severin, Inspectoratului școlar, Uniunii compozitorilor, Comitetului județean de cultură și educație socialistă Caraș Severin, Asociației culturale „Mărgana" și școlii generale din Marga. Mă gîndesc că, într-un fel, ea împlinește funcțiile pentru care, în domeniul muzicii instrumentale, există Reuniunea tinerilor interpreți ai muzicii românești de la Bistrița Năsăud, aflată și ea la un număr apreciabil de ediții.

În ceea ce privește creșterea, de care vorbeam, se poate ilustra prin faptul că la prima ediție a reuniunii de la Marga au participat opt ansambluri corale de elevi, în timp ce anul acesta au fost șaptesprezece. Pentru varietatea participărilor, ce argument poate fi mai convingător decît că s-au întîlnit formații corale de copii de toate vîrstele, de la șoimi la elevii liceelor pedagogice, alături cîntînd elevi de la școli generale, școli cu clase speciale de muzică și case ale pionierilor. Fără a fi un concurs, această întîlnire asigură emulația participanților, care se întrec urmărind recordurile reciproce atinse, dar, mai ales, îmbunătățirea prezenței lor de la o ediție la alta. Multe dintre corurile participante, de pildă Corul școlii gen. nr. 1, dirijat de Angela Boșcaiu, Corul „Voinicelul" de la „Oțelul Roșu", dirijat de Adriana Cauciuc, corurile lugojene ș.a., prin felul cum s-au prezentat la această întîlnire nasc astfel de gînduri, alăturîndu-se celorlalți reprezentanți ai județelor Hunedoara, Sibiu și Timiș.

A. D. Pe baza experienței dvs. foarte bogate, de președinte de jurii ale întrecerilor corale, vă rog să

faceți cîteva aprecieri în privința repertoriului prezentat la Marga.

L. C. Cu această ocazie, am ascultat 150 de cîntece de compozitori aparținînd tuturor generațiilor. Bineînțeles că, în programe, un loc însemnat a fost acordat creației lui Timotei Popovici, alături fiind așezați o serie de compozitori clasici. Am avut bucuria, toți cei prezenți acolo, să ascultăm cîntece la unison, dar și pe două sau trei voci, cu tematică variată, reflectînd preocupări din viața pionierilor, cîntece de partid și de țară. Au fost înscrise, în concerte, și lucrări aparținînd tinerei generații de compozitori, ca Adrian Pop, Doina Rotaru Nemțeanu, Dan Buciu, multe fiind prezentate în primă audiție, în așa fel încît putem socoti că festivalul mărgan a devenit și o tribună a creației noi, originale, pentru copii.

A. D. În deschiderea reuniunii, sîntem informați că a avut loc un simpozion cu tema „Rolul creației muzicale în educarea estetică a copiilor". Ce ne puteți spune despre el ?

L. C. Manifestare bogată, acest simpozion a prilejuit un larg schimb de idei între participanți (profesori, învățători, educatori). Spicuind dintre comunicări, amintesc titlurile : *Educația estetică în atenția înaintașilor muzicii corale românești* (dr. Gheorghe Firca), *Crezul estetic al lui Timotei Popovici* (Dumitru Jompan), *Valorile estetice ale orei de muzică în formarea multilaterală a elevilor* (Doru Morariu), *Metode și forme de cultivare a vocilor de copii în cadrul orelor de cor* (Lia Ponoran) etc.

A. D. Acum, după ce a trecut cîtva timp de la gongul final al reuniunii, pe baza puternicelor impresii pe care le-ați trăit la Marga, ce ansambluri corale de copii socotiți că s-au constituit în modele ?

L. C. Încerc să răspund la dificila dvs. întrebare, subliniind ca foarte frumoase participările Corului „Voinicelul" al CPSP „Oțelul Roșu", al Corului „Canon", condus de Dumitru Jompan și al Corului de fete de la Liceul pedagogic din Caransebeș, îndrumat de Marcel Rusu.

Interviu realizat de Anton DOGARU

Clasa de operă a Conservatorului „G. Dima"

Clasa de operă a Conservatorului „G. Dima" și-a încheiat anii de studiu cu spectacolul *Cei patru bădărani* de E. Wolf-Ferrari, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, către sfîrșitul stagiunii trecute. Este o alegere bine gîndită pentru a demonstra calitățile vocale dar mai ales muzicalitatea și expresivitatea scenică a interpreților ; muzica grațioasă, de o vervă rossiniană, oferă suportul unei partituri ingenioase, de o mare plasticitate în portretizarea muzicală a nemuritoarelor personaje ale lui Goldoni.

Ajutați de o regie dinamică (Alexandru Fărcaș), tinerii cîntăreți au vădit în primul rînd familiaritate cu scena. Atenți la veridicitatea caracterelor și la mobilitatea expresiei, ei au realizat un spectacol de echipă bine închegat, cu un ritm viu și cu bune momente de ansamblu.

Rolul principal, Lunardo, a fost încredințat, pe bună dreptate, unui artist cu experiență ca Gheorghe Roșu, care i-a dat ponderea necesară, cu muzicalitate și humor de bun gust. Carmen Popescu-Oprișanu în rolul soției, cu o voce bine condusă dar cu un exces de gesticulație, a surprins datele esențiale ale personajului. Muzicală și sensibilă, Daniela Predescu a fost o Lucietta candidă și convingătoare. Carmen Arieșanu-Codreanu, în rolul mătușei care declanșează acțiunea, este posesoarea unei voci de anvergură, pe care însă nu a adaptat-o suficient stilului buf, lejer, al partiturii. O apariție foarte scenică, dar inegală vocal a fost Mirela Cișman.

Bine diversificat ca tipologie, cvartetul bădăranilor (Petru Herez, Alin Codreanu-Arieșanu și Angeliu Cală alături de Gheorghe Roșu) și-au dat măsura calităților muzicale în momentele solistice, dar mai ales în cvartetul din actul III (și se știe cît de greu se armonizează vocile grave) care a fost poate punctul culminant al spectacolului. Momentele de ansamblu dealtfel, am spus-o, s-au remarcat în mod deosebit atît prin pregătirea ce-o subînțeleg cît și prin aportul fiecărui interpret.

Se mai cuvin menționați Ion Pojar și Eduard Sveatchevici, prezențe plăcute dar nu foarte eficiente vocal ; apariție de cîteva secunde doar, dar de un haz cuceritor, Liana Olteanu-Șeutăreanu în rolul servantei.

Sub conducerea muzicală a lui Gheorghe Victor Dumănescu, studenții clujeni ne-au dat un spectacol tineresc, plin de entuziasm, în care s-au profilat certe speranțe ale scenei lirice de mîine.

Elena ZOTTOVICEANU

Muzică și poezie arădeană la Cenaclul muzicienilor

Acțiunea — rezultat al conlucrării Cenaclului, Universității Cultural-Științifice și a corului Filarmonicii locale dirijat de Doru Șerban, a fost o primă ieșire în public a muzicienilor arădeni, pornind de la ideea prezentării unor lucrări muzicale pe versuri arădene, programul fiind însă, plină la urmă, mai bogat.

Modalitățile de prezentare ale pieselor au fost diverse, în funcție de posibilități : înregistrări mai modeste, înregistrări radio, execuții pe viu ale corului amintit, ale soliștilor și acompaniatorilor locali.

Emoționante au fost momentele în care poeții Lucian Emandi, Ligia Tomșa, Mircea M. Pop, și-au recitat propriile versuri : *Cireșul din grădina mea*, *Soclul Iancului* și respectiv *Laudă țesătoarelor de la U.T.A.*, care au inspirat pe prof. Ioan Mare în piesele corale cu aceleași titluri.

Dintre lucrările lui Emil Monția care la vremea lui compusese și pe versuri ale unor arădeni ca : Petre Pascu, Lucian Emandi, Mircea Micu, a fost la îndemînă doar cunoscuta *La fîntîna cu găleată* pe versuri de Maria Cunțan, în interpretarea corului.

Din creația lui Nicolae Brânzeu, care a compus opere pe libretele lui Lucian Emandi, Gheorghe Haiduc, Iosif Maria Bâta, lieduri pe versurile Afroditei Surdeanu și L. Emandi, coruri pe textele lui Volbură Poiană Năsturaș, Al. Popescu-Negură, Gh. Haiduc, au fost prezentate *Colind uitat* inspirat de versurile lui V. Voiculescu și duet din opera comică *Dragostea triumfă* (Gh. Haiduc), în interpretarea lui Aurel Ghender și a Eleonorei Fărcaș, la pian Eleonora Rudolf, apoi piesa corală *Noapte bună* (D. Zamfirescu).

Din creația prof. Sever Ageu care a compus pe versurile lui Al. T. Stamatiad și mai mult pe ale poetului Petre Bortoș, cum sînt romanțele *Lacul Roșu* și *Unde e iubirea*, care au putut fi ascultate în execuția Feliciei Fogaș și a Elenei Covaci, la pian E. Rudolf și S. Jifcovici, am urmărit deasemeni o primă audiție absolută, a piesei corale *Republica Socialistă România*, text de Grigore Burcuș.

Dintre lucrările profesorului și dirijorului Paul Paradenco-Adamești publicul a audiat *Salut, frumoasa mea* cu text de A. Ghender, prezentat de formația bărbătească a corului Filarmonicii.

Doru Șerban și-a prezentat dipticul *Mociriță cu trifoi* și *De cînd îi dragostea-n lume* — piese co-

rale într-un limbaj tradițional, în ton cu sursa folclorică de inspirație — și liedul *Dorința* (M. Eminescu) în interpretarea Eleonorei Fărcaș, cu compozitorul la pian.

Din generația mai tînără, Teodor Caciora care și-a făurit un limbaj modal, pe fondul tradiției școlii românești de compoziție cu intonațiile și ritmurile ei specifice, folosindu-se și de cele mai noi cuceriri ale acesteia și de ale celei universale, a scris pe textele lui Vasile Man, Vasile Manghera, George Țărnea. Prezent cu lucrările *Partidului* (G. Țărnea), *Trei cîntece pentru tenor și pian* (I. Alexandru), în interpretarea profesorilor Ioan Rediș și Fr. Saghyebo și *La mijloc de codru des* (M. Eminescu), și-a etalat odată în plus calitățile, cunoscut fiind deja din concertele Filarmonicii și emisiunile muzicale ale Radiodifuziunii.

Adrian Diaconu, cel mai tînăr compozitor arădean prezentat, receptiv la cele mai noi realizări în domeniul limbajului și formelor muzicale, a selectat pentrŭ o primă audiție liedul *Romanță policromă* (I. Minulescu) cu concursul Teodorei Marta și a lui I. Caciora, iar corul Filarmonicii dirijat de Doru Șerban — care a ilustrat marea majoritate a pieselor de acest gen — i-a interpretat, în încheiere, *Acest pămînt românesc* (Fr. J. Bulhardt).

Prezența poeților P. Bortoș, A. Ghender — a libretiștilor G. Haiduc, I. M. Bâta, pe lîngă cei amintiți la început — a conducerii Universității cultural-științifice, a subliniat nota de conlucrare, pe care o dorim continuată, după această certă realizare.

Hugo HAUPTMANN

Corala băimăreană „Prietenii muzicii"

Ascultînd excelenta formație corală condusă de Ion Săcăleanu, într-un concert organizat la Muzeul literaturii române de către Doru Popovici, cu un an în urmă, am fost profund impresionat de muzicalitatea interpreților, gustul și disciplina lor în cînt, întărindu-mi convingerea că educația lor, așa cum s-a afirmat, de pe pozițiile ansamblurilor profesioniste, a dat cele mai frumoase roade. Corala s-a înființat în anul 1976, avîndu-l în frunte pe prof. Gheorghe Velea și cuprinde circa 50 de membri, muncitori, tehnicieni, desenatori, mineri, ingineri, medici, profesori. Viața Coralei este deosebit de activă, pe plan local neexistînd nici o manifestare de anvergură la care să nu fie invitată să-și aducă aportul, apoi la toate edițiile Festivalului național „Cîntarea României" fiind distinsă cu Premiul I. Cele 300 lucrări din repertoriul ansamblului aparțin autorilor renascentiști, clasici și contemporani, precum și multor compozitori români, un adevărat merit al interpreților fiind recunoscut în slujirea partiturilor semnate de Alex. Pașcanu, Doru Popovici, Mircea Neagu, Liviu Borlan, Constantin Rîpă, Adrian Pop, Constantin Arvinte. Trofeele formației au devenit deja numeroase. Cu cîteva luni în urmă, formația a impresionat publicul bulgar din sala sofiotă „Bulgaria" a Filarmonicii, cu ocazia vizitei de răspuns pe care a efectuat-o, la sudul Dunării, în schimb cu Corala „Gheorghi Kircov" a Casei centrale a sindicatelor din Sofia. „Coriștii români mi-au produs emoții adînci", declara, cu această ocazie, un veteran al ansamblului sofiot. „Ansamblul *Prietenii muzicii*, sublinia o profesoară de la Conservatorul sofiot, s-a distins prin muzicalitate, unitate și calități vocale deosebite", „*Prietenii muzicii*, declara dirijorul Rumen Raicev, sînt amatori care cîntă ca niște profesioniști".

A. D.

CRAIOVA: O nouă premieră pe scena teatrului liric

Programul stagiunii liricului craiovean s-a îmbogățit cu o nouă operă : *Madame Butterfly* de Puccini. Spectacolul, regizat de George Zaharescu, s-a bucurat de un remarcabil succes, experimentatal maestru al teatrului muzical reușind să pună în valoare toate posibilitățile scenice și vocale ale cîntăreților.

Scenografia, semnată de Sorin Novac, a făcut ca decorurile și costumele să contribuie prin culoare și lumină la valorificarea sensului dramatic.

Noua premieră craioveană prezintă în prim plan pe Marilena Marinescu-Mareș, care, în rolul Cio-Cio-San, a demonstrat prin disponibilitățile sale actoricești și vocale, a fi o vrednică urmașă a marilor interprete ale acestui rol. Înzestrată cu sensibilitate și muzicalitate, Marilena Marinescu a impresionat prin cînt, gest și o interiorizare profundă a stărilor sufletești, în duetele cu Pinkerton și Suzuki și în dialogul cu fiul său, interpretat de Ionuț Ricardo Brînduș. În rolul lui Pinkerton Gabriel Năstase, de la Opera din București, a realizat o remarcabilă creație a carierei sale, începută cu ani în urmă la Craiova. Posesor al unei voci calde, convingătoare în toate registrele, cu un joc de scenă elegant și prestant, a reușit să se impună printr-o frazare inteligentă și o trăire plină de sensibilitate. Mezzosoprana Georgeta-Fangli Dobre, posesoare a unui timbru vocal specific, s-a impus în rolul Suzuki, prin muzicalitate și joc de scenă, trăind din plin drama desfășurată în preajma ei. În distribuție am remarcat pe tenorul Emil Chioreanu in Goro, care realizează o pagină notabilă a activității sale interpretative ; baritonul Mircea Bezetti în rolul lui Sharpless, Gheorghe Stoichițescu în Bonzo, Ileana Petrescu în Caté și Ioan Bucșa în Yamadori.

În final, remarcăm participarea corului pregătit de Constantin Ungureanu, care, în continuă ascensiune a întregit spectacolul, remarcîndu-se, în special, în finalul actului II. Conducerea muzicală a avut-o Alexandru Iosub, căruia i-a revenit rolul să înmănuncheze într-un tot întregul potențial al interpreților, dînd strălucire spectacolului.

Concert jubiliar

Recent a avut loc în sala Filarmonicii „Oltenia" un concert dedicat aniversării a 40 de ani de existență a corului Sindicatului-Învățămînt din Craiova, la care și-au dat concursul corul Filarmonicii „Oltenia" și corul sărbătorit, dirijate de Alexandru Racu, precum și formații ale Sindicatului-Învățămînt : corul de cameră dirijat de Iulius Popescu, grupul vocal pregătit de Doina Manole și un sextet instrumental.

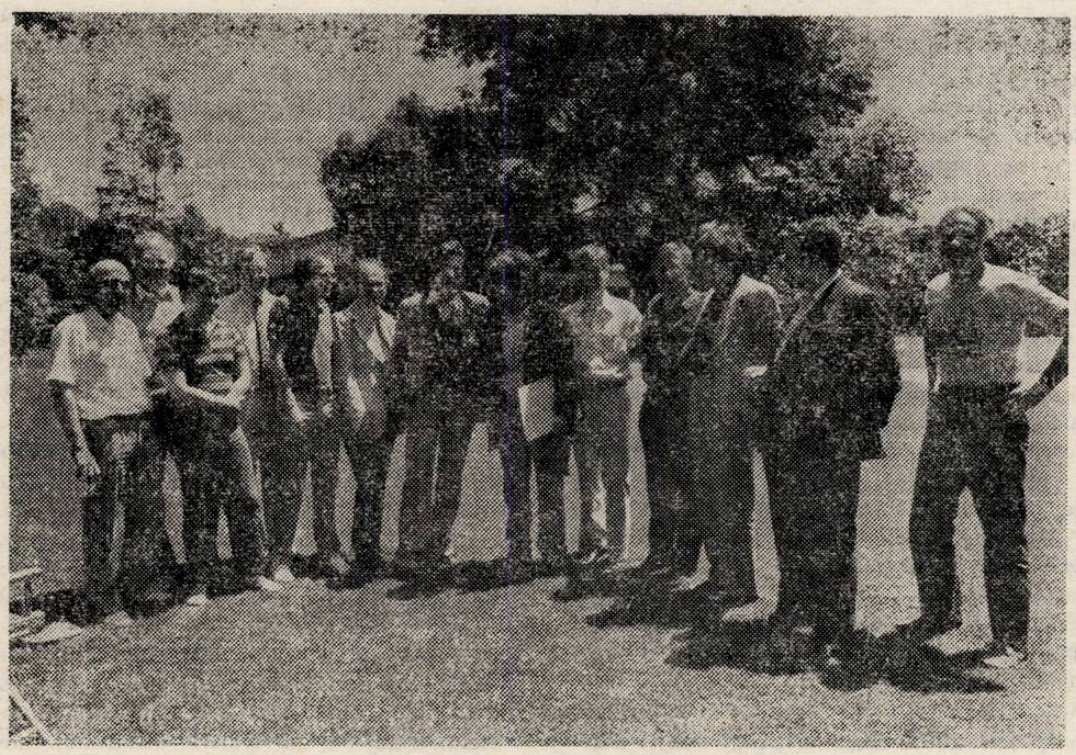
La solemnitate au participat, ca invitați, compozitorii : D. D. Botez, Radu Paladi, Gheorghe Bazavan, Constantin Romașcanu și Ioan Alexandrescu, precum și delegați din partea Comitetului Central al U.G.S.R.

Menționăm că în palmaresul corului aniversat sînt înregistrate, în decursul celor 40 de ani, trofeele : „D. Kiriac" (Pitești), „C. Porumbescu" (Suceava), precum și numeroase premii și distincții obținute la Festivalul Național „Cîntarea României".

Boris CHELARU

Premiul discului — și alte experiențe muzicale americane

La început de iulie, clima este la New York toridă și umedă ; cîteodată, cu toate că orașul este pasionant de cercetat nu ai încotro și trebuie să rămîi la hotel, în fața aparatului de aer condiționat, ca să-ți poți trage sufletul. După ce la aeroportul J. F. Kennedy te simți pierdut în furnicarul uman, lucrurile încep să prindă contur mai ales cînd colegialitatea redactorilor de la revista de disc „High Fidelity" intră în joc. Am impresia certă că s-au decis destul de greu să-și asume responsabilitatea organizării călătoriei peste ocean și a aventurilor americane ale grupului de critici care decerne distincțiile lui *International Record Critics Award* — Premiul Internațional al Criticilor de Disc —, dar împrejurările speciale ale lui 1986 (publicația împlinește 35 de ani de la apariție) i-au hotărît și, odată intrați în joc, își iau răspunederea foarte în serios. Theodore W. Libbey Jr. — redactorul principal de muzică clasică de la „High Fidelity" — își pune de la început serviciile în slujba noastră și chiar din primele ceasuri după aterizare avem posibilitatea să audiem înregistrările pe care promptitudinea variabilă a caselor de discuri ne-a lăsat plăcerea să le descoperim în ultimul moment. Plecat de la Otopeni luni 30 iunie la ora 8.00, aterizez la New York la ora 14.00 și ajung să ascult discuri pînă la ora 2.00 noaptea — ceea ce, dacă facem o mică socoteală, adăugînd cele 7 ceasuri diferență, înseamnă cam 24 de ore fără somn. Nu-i nimic, deși simt că îmi cam arde capul



Juriul premiului discului împreună cu dirijorii Seiji Ozawa și Michael Tilson Thomas la Tanglewood.

îmi amintesc că am citit în avion, într-un articol despre preîntîmpinarea efectelor „maladiei" determinate de schimbarea fusului orar, sfatul ca în prima noapte să te culci tîrziu. A doua zi trece cu cunoașterea celor de la „High Fidelity", foarte mulțumiți să-și întîlnească partenerii europeni — și a treia este

consacrată ajungerii la ținta voiajului, în preajma complexului muzical de la Tanglewood, unde renumitul Festival de vară și Orchestra simfonică din Boston așteaptă cu plăcere să primească grupul nostru de critici. Locuim de fapt la o mică distanță de sediul Festivalului, într-o cochetă localitate de odihnă, Stockbridge ; aici un han faimos (*The Red Lion Inn*), cu o ambianță foarte diferită de cea a hotelurilor de lux și — oh ! — cu cît mai plăcută — se dovedește un sediu ideal pentru desfășurarea lucrărilor juriului, pentru că lîngă camerele noastre se află instalată sala de dezbateri și audiție, cu echipament acustic bineînțeles optim, astfel ca „timpii morți" să fie eliminați pe cît posibil.

Începem cu decernarea Premiului „Koussevitzky", nu numai pentru că ne aflăm pe meleagurile unde ilustrul dirijor al Orchestrei Simfonice din Boston și-a desfășurat activitatea pe care o îndrăgea cu predilecție ci și pentru că așa o cer unele aranjamente organizatorice. Este și oportună o asemenea eșalonare a muncii juriului, pentru că de astă dată dezbaterile sînt, pe acest tărîm, cele mai aprinse și mai dificile. Nu este pentru prima oară, de altfel, creația contemporană constituind un teritoriu unde ciocnirile de idei sînt de la sine înțelese. Mai ales că juriul are o alcătuire nu numai internațională, dar reunește personalități distincte și adesea foarte diferite în vederi : Edward Greenfield (Anglia), poate cel mai reputat critic de disc englez, cu activitate stabilă la periodicul „The Gramophone" și la BBC., Harry Halbreich (Belgia) pe care nu mai am nevoie să-l prezint pentru că mulți dintre colegii compozitori îl întîlnesc frecvent în mai toate „locurile fierbinți" unde se plămădește soarta muzicii contemporane, Pierre Michot (Elveția), criticul genevez care se impune, cu fiecare întîlnire ca un profesionist de cultură și atitudine, Alain Fantapié (Franța), intelectual de mare suprafață, egal de familiarizat cu muzica și cu multe alte domenii ale culturii, Ingo Harden (R. F. Germania), considerat Nr. 1 în țara sa în domeniul judecării fenomenului discului actual, semnatarul acestor rînduri, a cărui prezență în juriu a ocazionat cunoașterea mai largă a realizărilor de frunte ale muzicii românești, madrilenul José-Luis Pérez de Arteaga (Spania), care știe totul despre Festivalurile lumii și se pasionează de ce e nobil și nou pe toate tărîmurile muzicii și în fine Theodore W. Libbey Jr. (U.S.A.), cel mai tînăr membru al juriului, profesionist de sensibilitate și gust, unul din urmașii cei mai demni ai unui critic reputat (și prieten al muzicii românești) cum a fost Irving Lowens.

Dintre noi lipsește de astădată Bengt Pleijel (Suedia), editorul lui *Musikrevy* din Stockholm, care nu a putut traversa Atlanticul din motive de sănătate, dar care nu este mai puțin un membru permanent al *team*-ului. Bineînțeles, în afară de faptul că fiecare critic este un muzician de prima mînă, fiecare are preferințe, cunoaște inevitabil mai bine anumite fenomene specifice și (să nu ne înșelăm) dorește să promoveze cu precădere valorile artei din țara sa. În fața evidenței însă, fiecare se pleacă, nu înainte de a fi pledat cu toate puterile pentru valorile la care este sensibil.

Deci, mai întîi se face o parcurgere rapidă a listei candidaților la Premiul „Koussevitzky" : *Sinfonia* de Berio, dirijată de Boulez, iese din discuție, pentru că în urmă cu ani același juriu i-a decernat compozitorului italian premiul pentru *Concertul de două piane și orchestră*. Lucrările lui Höller, Von Bose, Kirchner, Schnebel — nu ne-au parvenit, la fel, *Music on open strings* de Coates. Lista absenților este un prilej pentru colegi să laude punctualitatea și seriozitatea românilor, care fac întotdeauna cunoscute juriului discurile lor la timp. Discuțiile se concentrează la început asupra muzicii compozitorului englez Peter Maxwell Davies, care figurează pe listă cu două lucrări : *În labirint* și *Simfonia a III-a*. Menționez faptul, foarte important, că, în afară de audierile de acasă, juriul a ascultat, fără excepție, în comun, lucrările înscrise pe lista finală. Davies, de pildă, a creat senzația unui muzician de clasă, dar a cărui prospețime interioară se face cîteodată dorită ; pe de altă parte, un alt maestru englez, Oliver Knussen, dovedește o tinerețe interioară sesizantă prin opera pentru copii *Where the Wild Things Are* (— Unde sînt sălbăticiunile —), excelent interpretată și înregistrată de ansamblul „London Sinfonietta" sub conducerea autorului. Knussen este dintre cei ce au apărut în voturile primelor tururi de scrutin, însă cîteodată senzația lui „déjà entendu" nu poate fi înlăturată. De pildă, inflexiunile *Camerei copiilor* de Musorgski cu greu pot fi evitate de un compozitor contemporan abordînd teritoriul sufletesc al celor mici, ca și farmecele orchestrației unui Ravel. Ted Libbey afirmă că lucrarea, foarte bună, nu este chiar ca *L'enfant et les sortilèges*, iar Harry Halbreich o găsește „derivativă" pentru ca Alain Fantapié să-i acuze o „lipsă a dorinței de comunicare". Cu toate rezervele, Knussen apare destul de insistent în primele voturi — și fără îndoială este apt să intre între autorii excelenți de opere pentru copii (dar nu numai !). De altfel, ales la Tanglewood „compozitor în rezidență" pentru 1986, este un muzician de mare suprafață.

Un candidat serios se arată olandezul Otto Ketting, cu ciclul *The light of the Sun* (Lumina soarelui), lieduri de mare muzicalitate și orchestrate admirabil, pe care o remarcabilă cîntăreață, Jill Gomez, acompaniată de Orchestra Radiodifuziunii Olandeze dirijată de Kenneth Montgomery, le pune admirabil în valoare. Textele sînt din vechea lirică egipteană (de ce pe englezește ? — se întreabă unii). Controversele sînt aprinse : lucrarea îi place lui Ted Libbey, lui José-Luis de Arteaga, în schimb celălalt Ted (Greenfield) o găsește „derivativă" (termenul este concis și foarte substanțial) iar Alain Fantapié se arată foarte sever, afirmînd că poți descoperi de toate în această muzică — mai curînd de film — de la Ravel la Ketelbey. Nu mai puțin — și Ketting apare în primele voturi.

Colegul spaniol insistă să ascultăm două lucrări ale compatrioților săi, aduse, din păcate, cam tîrziu, dar sîntem de acord cu toții să o facem : *Trama* de Joan Guinjoan evidențiază o sensibilitate specială a coloritului orchestral, iar în ce privește *Concertul de vioară* de Jorge Fernandez Guerra repetarea proce-

deelor și un fel de uniform *pointillisme* muzical nu reușesc să-l impună.

Minimaliștii americani : Steve Reich *(The Desert Music)* și Philip Glass (opera *Satyagraha).* Apariția operei pe disc a fost salutată de unele publicații ca un eveniment discografic deosebit — și în adevăr, i s-a dedicat un album important, cu text amplu de prezentare, cu interpretare remarcabilă. Opera beneficiază de aducerea în acțiune a unor figuri istorice populare : Mahatma Gandhi, Lev Tolstoi, Rabindranath Tagore, Martin Luther King Jr. Mărturisesc că am făcut toate eforturile să devin sensibil la această muzică (n-am nici o prejudecată împotriva ei și am lecturat cu osîrdie studiile remarcabile ale lui Corneliu Dan Georgescu pe tema minimalismului) dar nu reușesc. Minima rezistență, returul la primitivism, ostinatele și pedalele în gen Carl Orff nu le pot suporta. Recunosc totuși că anul trecut o lucrare americană de aceeași școală, *Shaker Loops* de John Adams, îmi plăcuse mai mult. Cu cele de anul acesta însă... O consolare mi-o oferă colegii, care sînt, fără să ne fi vorbit în prealabil, de aceeași părere. Inclusiv Theodore W. Libbey Jr. „Ceva o fi putred, totuși, în Danemarca !".

Cercul se strînge tot mai mult. Harry Halbreich introdusese pe listă lucrarea *Amintire* de compozitorul israelian Mark Kopytman, înregistrată de Orchestra simfonică din Ierusalim dirijată de Gary Bertini, cu concursul unei remarcabile cîntărețe populare, Gila Bashari, care intonează la început o melodie folclorică din Yemen și apoi revine la ea spre sfîrșit, creînd un moment de tensiune psihologică, transmisă comunicativ. Halbreich susține puternic această lucrare, rămasă pînă la sfîrșit favorita sa numărul 1. Ea este de altfel apreciată de unii colegi : Ted Libbey o găsește originală, imaginativă și exploatînd eficient sursa melodică de bază, în schimb Edward Greenfield afirmă că prelucrarea materialului este mai mult sau mai puțin convențională, amintind de Stravinski, Richard Strauss...

Lucrările românești : din discul de autor al lui Theodor Grigoriu, ascultăm *Melodia infinită,* expusă cu noblețe de Orchestra Radioteleviziunii Române dirijată de Ludovic Baci. Este o muzică de o calitate spirituală ce nu poate scăpa nimănui. Nu a stîrnit discuții, lucrurile fiind evidente, iar în afară de votul meu numele lui Grigoriu a apărut și pe buletinul altui coleg, între cele trei titluri favorite. Apoi, o altă propunere a mea, *Aulodie mioritică* de Iancu Dumitrescu, creează, sincer vorbind, senzație. Utilajul de audiere de înaltă calitate pune în evidență cu mult relief calitățile înregistrării : contrabasul lui Fernando Grillo sună monumental, grupurile instrumentale ale ansamblului „Hyperion", coordonate de Yves Prin, dobîndesc un relief sesizant, ni se oferă o viziune originală asupra spațiului muzical și un sentiment al imanenței, foarte puternic. José-Luis Pérez de Arteaga devine un susținător aprig al lucării : *Aulodia* i se pare „o meditație la granița dintre viață și moarte, o investigație pasionantă a rezonanței instrumentale, iar virtuozitatea improvizației ridicată la un grad neobișnuit de evoluat". După ce, fiindu-i trimisă nu avusese timp să o asculte în prealabil, acum îmi cere discul cu insistență. Halbreich, care semnase prezentarea discului „Electrecord", apreciază și el fără îndoială lucrarea, păstrîndu-și totuși prima preferință. Se exprimă și unele rezerve, referitoare la formă. Alain Fantapié, care critică majoritatea lucrărilor din concurs pentru „absența inovației, a riscului", îi face un mare compliment lui Iancu Dumitrescu, afirmînd că *„il recherche la sonorité"* (investighează sonoritatea), semnalînd totuși că, după părerea sa, lucrarea nu este total structurată, fiind constituită dintr-o succesiune de episoade care „nu crește". Pierre Michot, unul dintre colegii cei mai „acizi", spune că „lucrarea pare că se auto-reeditează, forma nu este complet reușită". Ceea ce nu-l împiedică să scrie ulterior, la 19 iulie, în „Journal de Genève" : *„Aulodie mioritică"* pentru contrabas și orchestră (Electrecord) este muzică de avangardă. Aspră, dar telurică, abisală, exploratoare a neauzitului. Datorită acestui fapt, lucrarea a avut partizanii ei pînă la ultimul tur de scrutin". Edward Greenfield califică *Aulodia* drept „Fantezie pe o notă, care se înfățișează impresionantă, uimitoare, plină de virtuozitate, dar în cele din urmă nu decolează". În fine, Theodore W. Libbey Jr. socotește că „muzica pare mai lungă în timp decît ar justifica-o conținutul ei", însă, după ce o ascultase singur, se declară mai convins la un nou contact cu ea, recunoscînd că „a urcat la reaudiere".

Ascultăm în colectiv și *Simfonia a III-a* de Lutoslawski, interpretată și înregistrată excelent de Filarmonica din Los Angeles dirijată de finlandezul Esa-Pekka Salonen (discuri CBS). Fără îndoială, o lucrare mare, nimeni nu contestă. Însă, acum cîțiva ani, același juriu îi decernase lui Lutoslawski premiul general IRCA (indicînd o recunoaștere universală) pentru totalitatea lucrărilor sale orchestrale, editate de EMI în colaborare cu orchestrele poloneze. Lutoslawski este un clasic al peisajului muzical contemporan, cu ce ar mai crește faima lui prin acordarea premiului „Koussevitzky", menit în fond să relieve lumii muzicale valori pe cale de afirmare ? Jumătate din juriu este de această părere, cealaltă jumătate îl susține pe maestrul polonez, ca pe o valoare indiscutabilă, dîndu-și seama că disputa, alminteri, va fi aprigă. Ceea ce se și întîmplă. După ce se stabilește că Lutoslawski nu poate în nici un caz să primească *singur* premiul, în repetate și iar repetate tururi de scrutin, menite să-i desemneze un partener demn, Dumitrescu și Kopytman obțin rezultate egale : 4 la 4. În această situație, în care ajunsesem la miezul nopții, ar fi fost judicios să se atribuie premiul „Koussevitzky" la trei compozitori : Lutoslawski, Dumitrescu, Kopytman. Arăt lucrul pe șleau colegilor mei. Se replică însă că, în principiu, premiul este indivizibil și că se admisese deja o derogare prin divizarea lui ; a-l acorda la trei persoane ar fi exagerat.

Tururile de scrutin continuă deci, parcă la nesfîrșit. La un moment dat, unul din jurați se plictisește, introduce „în pălărie" mai întîi un vot alb și

pe urmă îl alege, în circumstanțele date, pe Kopytman. S-a sfîrșit, dar în ceremonia de decernare a premiilor, care are loc la New York, la „Lincoln Center", în fața lumii discului, Harry Halbreich, care îl prezintă pe Kopytman, adaugă că un loc proeminent în discuțiile juriului Premiului „Koussevitzky" l-a avut *Aulodia mioritică* a compozitorului român Iancu Dumitrescu.

Dezbaterile pentru decernarea Premiului Internațional al Criticilor de Disc au fost ceva mai puțin aprige. Și aici însă, disputa a fost strînsă, dată fiind calitatea deosebită a selecției. Pe primul plan, după părerea mea, a fost muzica de pian. O versiune de mare puritate stilistică a *Concertelor nr. 3 și 4* de Beethoven (Murray Perahia, Orchestra „Concertgebouw" dirijată de Bernard Haitink), *Concertele pentru pian și orchestră* de compozitorul elvețian Frank Martin, o muzică de mare concentrare și de scriitură elevată, excelent redată de pianistul Jean-Francois Antonioli și Orchestra din Torino dirijată de Marcello Viotti, unul din cele mai bune discuri de două piane și patru mîini pe care le-am ascultat, cuprinzînd *Sonata în re major KV 448* de Mozart și *Fantezia în fa minor* de Schubert (Radu Lupu-Murray Perahia), un program Debussy înregistrat de briliantul Zoltán Kocsis (dar în Debussy paleta calităților cerute interpretului o depășește pe cea a tînărului pianist ungur), în fine recitalul de *Sonate* de Scarlatti realizat pe discuri Electrecord de Ilinca Dumitrescu. În asemenea companie și concurență, sînt mulțumit să aud numai lucruri bune despre Ilinca, apreciată de toți colegii. Se consideră că selecția *Sonatelor* pe fața a doua a discului e superioară în raport cu prima, se apreciază vivacitatea, simțul stilului, puritatea. Se subliniază însă că, sub raportul sonorității înregistrării și presajului discului, se pot realiza progrese. (Personal, în recomandarea mea am socotit că, din producția recentă a Electrecordului, discul respectiv era dintre cele mai bune). În „Journal de Genève" din 19 iulie, Pierre Michot caracterizează astfel pe pianista noastră : „Românca și virtuoză : prospețime a jocului, tușeu frumos, sinceritate a discursului".

Pînă la urmă, din selecția de pian premiul revine *Sonatelor op. 2 nr. 2 în la major* și *op. 7 în mi bemol major* de Beethoven interpretate de Emil Ghilels (discuri Deutsche Gramophon). Știu că unii dintre colegi se opun din principiu decernării premiului „post mortem" (avusesem deja o discuție aprinsă în 1982, la Santander, pînă să i se acorde premiul lui Glenn Gould pentru *Variațiunile Goldberg* de Bach). Dar ce să facem dacă acest splendid disc a apărut după încetarea din viață a marelui pianist sovietic ? Ghilels ne dovedește că în fond împărțirea în „cele trei stiluri" a creației lui Beethoven apare de multe ori factice. Ajunge să urmărim gravitatea pizzicatelor, ca de contrabas, de la mîna stîngă, din partea lentă a *Sonatei în la major*... Bărbăția, tăria ca de stîncă aliată cu duioșia de cea mai nobilă factură, strălucirea virtuoză și expresivitatea cantilenei — toate atestă că Ghilels era un beethovenian de esență pură, rar în astă lume. Din această pricină, ezitările se topesc, iar a conferi premiul discului unor interpretări beethoveniene înseamnă într-adevăr suprema consacrare.

Nikolaus Harnoncourt este un interpret important al operelor clasice, asta o admite oricine, dar nu toată lumea îl acceptă ; adesea, el pare unora excesiv de colțuros, lipsit de eleganță, exagerînd cu „reconsiderarea" unor pagini știute de cînd lumea. De astă dată, rezervele dispar și *Răpirea din serai* de Mozart retrăiește grație lui cu o prospețime sesizantă. E adevărat, „turcismele" ad hoc ale lui Mozart dobîndesc o oarecare agresivitate care poate șoca, dar efectul este mai degrabă vitalizant și stimulator. În plus, ansamblului Operei din Zürich i se alătură de astă dată unii din cei mai mari cîntăreți ai actualității : Peter Schreier (Belmonte), Matti Salminen (inegalabil Osmin). Discul respectiv (Teldec) echivalează cu o veritabilă redescoperire a genialului *Singspiel* mozartian.

Am ascultat la Glyndebourne, în 1974, *La Calisto*, la Dresda în 1985 *Ormindo*, iar acum, pe un disc Harmonia Mundi, *Serse*, o operă de vîrf a creației maestrului venețian din secolul al XVIII-lea Pietro Francesco Cavalli. Alain Fantapié, care l-a recomandat, nu a adus discul de acasă, am întîrziat pînă să ni-l procurăm — și așa se face că l-am urmărit în comun, la sfîrșitul audierilor. Alain susține că este o splendoare, Harry Halbreich și cu mine sîntem de acord că... nu tot ce este muzică veche este și splendid, dar probabil că meritele muzicologice evidente ale realizării ansamblului „Concerto vocale" dirijat de René Jacobs conving pe majoritatea colegilor, așa că premiul este votat destul de repede.

Nu mai dorim să lungim lista premiilor (trei titluri este un număr eficace, în ce privește seriozitatea și exigența juriului), așa că unele nostalgii ale diferiților noștri colegi rămîn neîmplinite. Mai erau multe discuri frumoase : *Il Viaggio a Reims* de Rossini sub bagheta sclipitoare a lui Claudio Abbado, Lupu-Perahia, lieduri de Sibelius cu excelenții soliști nordici Haggander și Hynninen, *La Belle Hélène* de Offenbach (închipuiți-vă pe masiva wagneriană Jessye Norman alintînd melodiile franțuzești cu geniul cîntăreților de culoare) și încă altele. Însă... *Dura lex sed lex !*

Îmi revine să depăn (inevitabil sumar) și alte amintiri ale periplului american. La Tanglewood, mulțimile melomanilor se strîng în marele spațiu muzical acoperit (dar creînd și senzația de „aer liber") să asculte recitaliști și simfonicele Orchestrei din Boston. La 3 iulie, un clarinetist reputat, Richard Stolzman, însoțit de un pianist entuziast și cu vocația oratoriei instrumentale romantice, Richard Goode, ne lasă cu nostalgia acută a serilor lui Aurelian Octav Popa ! La 4 iulie, sărbătoare națională americană, ascultăm un program adecuat oferit de Orchestra simfonică din Boston, dirijată de Michael Tilson Thomas. Pagini de mare popularitate de Aaron Copland (suita din baletul *Billy the Kid*), George Gershwin *(Rhapsody in Blue)* în care dirijorul este și solistul de la pian, încheind versiunea dedicată formației Paul Whiteman, primesc o execuție medie fără mare relief. Cea mai bună amintire din seara respectivă ne-o lasă *Poemul pentru flaut și orchestră* de Charles Tomlinson Griffes, interpretat de excelenta prim-flau-

tistă a orchestrei din Boston, Doriot Anthony Dwyer. Compozitorul (1884—1920) a fost una din marile speranțe ale componisticii americane și moartea lui timpurie a fost considerată drept o pierdere de neînlocuit. *Poemul*, interpretat în primă audiție în iulie 1918 de către faimosul flautist Georges Barrère, prieten al autorului, este de o reală noblețe a inspirației, evidențiind mai degrabă calitățile de cantabilitate și culoare diferențiată ale instrumentului decît velocitatea pură.

Concertul s-a încheiat cu.. *Feste romane* de Respighi, muzică de spectacol oferită publicului estival. O seară mai tîrziu, program clasic — Bach, Mozart — cu același dirijor. Mă bucur să-l reîntîlnesc pe distinsul pianist Malcolm Frager, formînd echipă cu colegul său Gilbert Kalish *(Concertul pentru două piane în do major, BWV 1061* de Bach) și apoi cu dirijorul, adăugat ca al treilea clavirist, în triplul *Concert în fa major, KV 242* de Mozart, pe care personal îl ascultam pentru prima oară. Toate acestea au fost bune interpretări de serie. O amintire mai pregnantă de la Tanglewood au fost cele cîteva minute de repetiție dintr-o dimineață, cînd, după ședința juriului de la Stockbridge, microbuzul nostru condus de redactorul-șef de la „High Fidelity", William Tynan, ne-a adus la timp ca să mai „prindem" cîteva minute dintr-o lucrare concertantă pentru pian la mîna stîngă de Benjamin Britten, cu Leon Fleisher la pian și Seiji Ozawa la pupitru. Aceștia sînt artiști mari! Ozawa este numai nerv, operativitate sobră, incordare atletică, Fleisher (care cîntă acuma numai cu mîna stîngă!) are sonoritatea străbătătoare (Iosif Sava ar spune „chemătoare") a veritabililor maeștri ai claviaturii.

Pe „video" am văzut recitalul lui Vladimir Horowitz la Moscova din 20 aprilie 1986 (senzațional!) iar la Televizor *La cenerentola* de Rossini de la teatrul *La Scala* cu Frederica von Stade. Dar articolul este deja foarte lung...

Alfred HOFFMAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

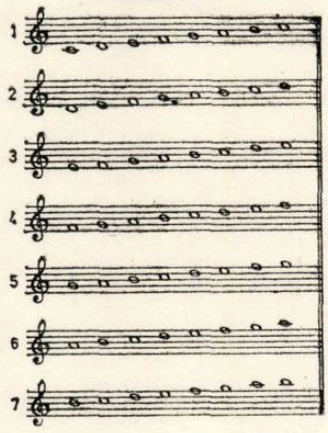
STRUCTURES MODALES ET ÉLÉMENTS ACOUSTIQUES DANS LA MUSIQUE EST—EUROPÉENNE ET ORIENTALE *

Romeo GHIRCOIAŞIU

L'Horizon spatial et temporel de la pensée musicale contemporaine est en mesure de refléter le développement sans fin des moyens expressifs, car, dès l'antiquité, le dialogue des continents engage des directions notoires dans l'évolution de la musique. Les aspects communs et les éléments différentiels des structures modales est-européennes et orientales peuvent devenir une hypothèse de travail pour notre recherche. Celle-ci adopte le cadre de l'octave, dans lequel prennent place la plupart des échelles groupées en trois catégories, selon leur liaison avec les phénomènes acoustiques du son musical : *diatonique, méta-diatonique* et *infrachromatique.*

I. Lors du I-er Congrès MAEO (1966), nous avons eu l'occasion de parler du *système diatonique,* ainsi qu'il se présente dans la musique roumaine. On peut résumer ses principes en quelques points : I. La descendance des modes par 4es, selon l'expression : du lydien-médiéval, (majeur-excessif) au locrien médiéval, (mineur-excessif). 2. Ceci détermine la descendance par *hypo-gammes* et une place centrale du dorien : fa-ut-sol-*ré*-la-mi-si. [1] 3. Ce mode est particulièrement favorisé du peuple, car il possède une répartition équilibrée des intervalles, majeurs et mineurs, organisés dans une symétrie non-rétrogradable : TDTTTDT, (T=ton, D=demiton). Les autres modes présentent en pairs une polarité fondée sur le *renversement* (selon leurs finale: ut-mi, sol-la, fa-si) ou la *récurrence,* (ut-ré, mi-fa, fa-sol, la-si, si-ut).[2] Le système diatonique est représenté, dans ses hypostases universelles, au moins, par quatre classes, selon les valeurs des différents degrés : l'échelle de Pythagore, celle des hauteurs naturelles, la gamme tempérée — et on peut y ajouter la gamme constituée par la section d'or.[3] La variété de ces classes reflète cette *épaisseur* du son, qui peut embrasser un grand nombre de valeurs.[4] Voici, pour l'examen comparatif le système des modes diatoniques. (Tableau I).

Tableau I

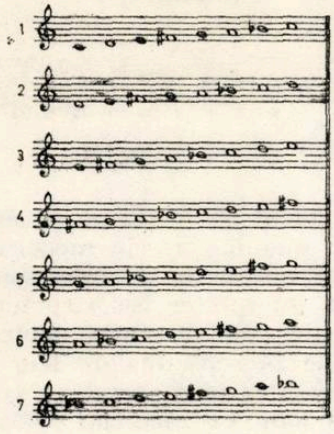


II. Quant au système *méta-diatonique,* nous envisageons une classe des modes qui contiennent dans leur structure des intervalles qui dépassent la diatonie, mais, qui sont situés en marge du système chromatique. On a justifié ce système par la série de sons harmoniques. Les nos 7 et 11 de celle-ci sont interpretés comme 7e mineure et 4e augmentée, d'une gamme majeure tempérée. Aussi, le cycle des

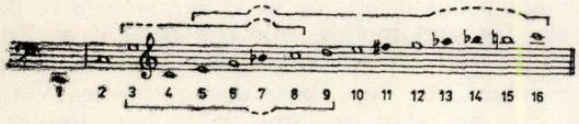
* Conférence présentée au Congrès MAEO, Bydgoszcz, Pologne, 1982.

six quintes, fondement de la diatonie, élargi de chaque coté, justifie les sons particuliers de ce système. Pour la fondamentale d'ut, le *fa dièze* et le *si bemol,* vont remplacer les sons homonymes non-accidentés, de l'échelle.[5] (Tableau II). Ce système comprend un *mode fonda-*

Tableau II

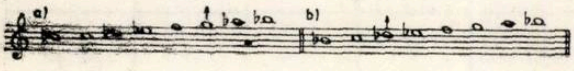


mental le majeur à la 4e augmentée et 7e mineure, attesté dans la musique slovaque, polonaise, yougoslave, hongroise ou roumaine. * Il présente une analogie avec le segment nos 8—16 de la série harmonique, le n°14 étant un multiple de 7, son octave supérieure, situés, tous les deux hors la diatonie. (ex. 1) Les diffé-



Ex. 1

rentes catégories des instruments aérophones roumains contiennent un matériel sonore de cette nature. Parmi ceux-ci les : *bucium, cornemuse, tilince, flûtes à anche, flûtes-jumelles.* Ainsi, pour le *bucium,* on a découvert dans leur série harmonique, l'adoption des segments suivants : nos 3—8, (Carpathes Occidentales), 3—9 (Munténie, Sud-Moldavie), 6—16 (Nord-Transylvanie, Nord-Moldovie), (ex. 1). Les *cornemuses* présentent elles-mêmes, certains segments de la série, à sons neutres, d'une nature analogue. (Ex. 2, a, b) Enfin, la *Tilinca,*

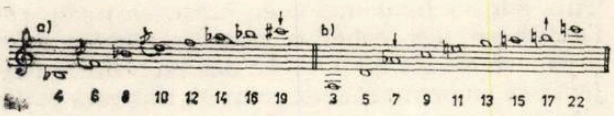


Ex. 2

flûte sans bouchon et sans trous, contient aussi, des sons qui se rattachent aux intervalles acous-

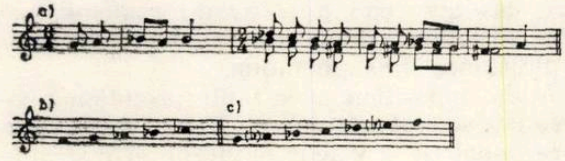
* Identifiée dans la musique roumaine par E. Caudella, (1910) cette echelle donne le mode principal des Symphonies nos 2 et 3 de G. Enescu. Aussi ce mode fût un fondement pour le *système axial,* dans la pensée de B. Bartok. (Lendvai, 1957).

tiques. (ex. 3, a, b)[6]. Le *mode n° 2* du système présente un caractère particulier, issu de sa symétrie non-rétrogradable : TTDTDTT. Il est ainsi une réplique du dorien-médiéval, dont on a parlé plus haut. Le *mode n°* 3 est connu sous le nom de *gamma-miroir,* parcequ'il re-



Ex. 3

présente un *renversement* du mode fondamental TTTDTDT — TDTDTTT. Identifié dans la musique serbo-croate et roumaine, on l'a appelé *gamme istrienne,* à cause de sa fréquence dans la zone d'Istria. C'est une région habitée jadis, par une minorité de dialecte istro-roumain. Les intervalles de cette échelle sont : la 2emajeure, la 3emineure et la 5ediminuée (ex. 4, a, b). Parfois la 2 est mineure, (ex. 4, c),

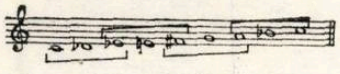


Ex. 4

ce qui nous autorise à y voir une variante de ce 3ème mode. C'est, notamment, le *mode n° 4* du système, dans lequel il y a la même 5e diminuée, mais une 2e mineure et une 4e diminuée (ex. 5). Ces deux modes tendent à sortir

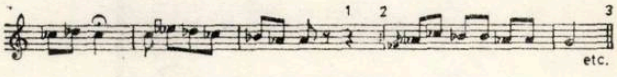
Ex. 5

du système, par l'alternance des tons et demi-tons : TDTD pour n° 3 et DTDT pour n° 4.[7] On peut les rapprocher du mode non-octaviant II d'O. Messiaen. (ex. 6). Dans les chants funè-



Ex. 6

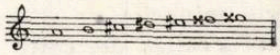
bres recueillis par Bartók en Bihor cette échelle ne présente, sur son premier degrès, que des intervalles mineurs ou diminués, reliés à la fonction du genre (ex. 7). De sa part, le *mode*



Ex. 7

n° 5 paraît retourner au système diatonique, par sa structure de gamme mineure mélodique

ascendante, point de contact des deux systèmes. Son voisin, le *mode n°6,* lui-même, n'est pas éloigné du diatonisme, dont le pentacorde phrygien, doublé d'une 6e majeure. Le dernier du système, le *mode n° 7,* présente une structure moins commune par la 4e et la 5e augmentées et, tout le reste des intervalles majeurs sur sa fondamentale. Ainsi, ce mode est l'antithèse des échelles non-octaviantes propres aux modes nos 3 et 4 : des intervalles majeurs et augmentés chez celui-ci, mineurs et diminués chez les autres. C'est une échelle qui dépasse même l'expression „majeure-excessive", dont nous parlions plus haut, en relation avec le lydien-médiéval. Elle peut être rapprochée de la structure sonore des *flûtes-doubles* du folklore roumain, qui adoptent, d'une manière étrange, l'héxaphonie. (ex. 8)[8]. Le dernier

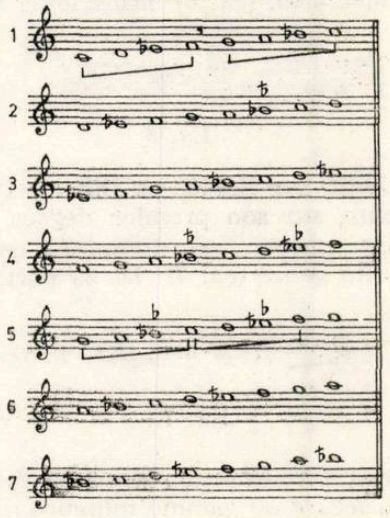


Ex. 8

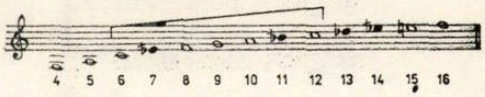
ton de celle-ci, (fa x) remplace les derniers tons de notre mode n°7 (sol-la). C'est, aussi, un autre cas qui tend à sortir du système, par cette structure, dont un fragment présente l'équidistance hexaphonique.

III. En opposition avec l'interprétation temperée des sons situés aux n° 7 et 11 de la série, on reconnaît leur valeur naturelle et micro-divisionnaire, en les adoptant dans l'organisation des systèmes. Ceci est le fondement d'une nouvelle classe acoustique-modale, ou, même, d'un système indépendent, d'ancienne origine et de large fréquence: celui de l'art *arabe-islamique.* Aussi, c'est une conception qui permet l'interprétation infra-chromatique des échelles déduites du materiel sonore propre aux instruments aérophones est-européens. Néanmoins, le mode-type de notre système antérieur métadiatonique, prédominant en Europe, (II/1), occupe, comme nous le verrons, une place secondaire dans le système oriental. Pour respecter la codification actuelle de ce système, nous présentons ses échelles dans le même ordre des degrés successifs depuis *l'ut*$_1$ (Tableau III). Le

Tableau III



premier mode de la classe, le *maqam Rast,* du système oriental moderne, contient, malgré sa fondamentale d'ut, d'autres sons neutres que ceux qui sont propres à la série harmonique de ce même ton[9]. En effet, il s'agit ici d'une série construite sur le ton de *fa,* où les nos 7 et 11 seront justement les mi♭ et si♭ du système (ex. 9). Ce mode-type de Rast s'inscrit



Ex. 9

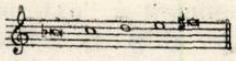
dans le ségment nos 6—12 de la série. On doit remarquer que la théorie moderne orientale envisage, elle-même la série des sons harmoniques, pour interpréter ces structures..[10] Nous avons adopté pour les tons neutres l'échelle temperée de 24 sons, malgré leur interprétation, qui est bien plus complèxe, comme on le verra plus loin. Ce maquam Rast moderne, possède, en effet, des quarts de ton déduits de la division tempérés en 24 intervalles de l'octave. Sa structure est constituée par deux *tétrachordes* du même type de Rast, *disjoints,* selon sa forme actuelle. Quant au *mode n°* 2, le *maqam Bayati* est particulièrement favori des peuples, quoiqu'il n'aie pas, comme le précédent, un statut primordial. Mode de ré, ce maqam a l'avantage de se situer au centre du cycle des sept modes, rôle qui revient en Europe au dorien-médiéval, ayant, tous les deux, une répartition équilibrée des intervalles. Voici le cycle des sept maqams, selon leur finales : fa-ut-sol-re-la-mi♭-si♭ Ceci assure au Bayati une place symétrique entre les maqams Rast et Sigah. (Tableau IV). Ce dernier, le *maqam*

Tableau IV

Maqams	Intervalles			
	parfaits	majeurs	mineurs	infra-chromatiques
Rast	4e, 5e	2e, 6e	-	3e, 7e
Bayati	4e, 5e	-	3e, 6ed, 7e,	2e, 6ea,
Sigah	5e	-	-	2e, 3e, 4e, 6e, 7e

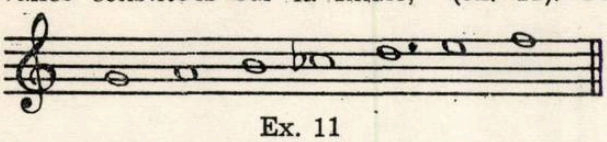
d=descend. a=ascend.

*Sigah, mode n°*3 de notre classe, occupe, lui-même, une place importante dans le système. Sa finale sur un degré micro-divisionnaire, assure ce caractère à la majorité de ses intervalles fondés sur celle-ci. Dans le sytème de Cantemir, le Sigah, placé sur le *sib* avait, comme 5e un *fa dièze,* (ex. 10) ce qui donnait un



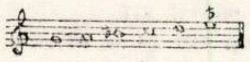
Ex. 10

caractère micro-divisionnaire à tous les intervalles constitués sur la finale,[11] (ex. 11). Ce



Ex. 11

maqam Sigah du XVIII-ème siècle, nous rappèlle la dernière échelle de notre classe méta-diatonique, qui comprenait tous ses intervalles majeurs ou augmentés, d'un aspect héxaphonique, (Tableau II/7). Le *mode n°* 4 de notre classe le *maqam Jahargah,* est la réplique infra-chromatique du *mode-type* méta-diatonique. (II/1). Dans la musique orientale il n'adopte qu'un seul des deux degrés neutres : la 7e, tandis que la 4e reste parfaite. Par contre, le *maqam Pandjgah,* dans le système de Cantemir, pouvait avoir un 4e degré infra-chromatique, mais une 7e mineure sur la finale, (ex. 12). Ce sont les variantes orientales de la



Ex. 12

„podhalanska tonalita" ! [12] La mode *n°* 5 de la classe est, comme le précédent, moins frequant : c'est le *Neîrouz* (Maroc), appelé aussi *Irak* (Algérie) ou *M'hayar* (Tunisie). Il est la subsistance moderne du maqam *Rast médiéval,* constitué par deux *tétracordes conjoints,* complétés, en haut, par un ton. Ce Rast ancien, appelé jadis *Mustaqim* (=bien mesuré) occupe une place particulière à cause de sa structure symétrique non-rétrogradable: TMMTMMT (T=ton, majeur, M=ton moyen). [13] Il se rapproche ainsi des deux autres modes analogues, remarqués déjà, (Tableaux I/2 et II/2). Quant au Rast de Cantemir, il représentait un moment évolutif intermédiaire entre les auteurs anciens et les modernes. en adoptant sur son premier ton, une 3e neutre, mais une 6e majeure et non neutre, comme jadis. Elle était neutralisée en cas d'inflexion modale vers des maqams secondaires, comme *Hissair* ou *Nikriz.* [14] Ce mode de sol dans la variante moderne est purement diatonique : c'est le *Naha mand,* un éolien-médiéval. Le *mode n° 6* de notre classe, le *maqam Hosséini,* possède tous les deux tons neutres sur les 2ème et 5ème degrés, une sorte de *hypo* du Bayati. C'est aussi le cas du *mode n° 7,* le maqam *Irak,* avec ses deux degrés neutres et son caractère *hypo* du Sigah ; d'ailleurs, mode de moindre fréquence dans l'Orient contemporain.

Malgré l'infra-chromatisme, l'Orient connut, dès le IX-ème siècle, la *diatonie,* dont Al Kindi reprenait la tradition pythagoricienne. Safi-al-Din, au XIII-ème siècle, continuait celle-ci, dont ses trois modes principaux : *Ouchak, Nawa* et *Abu Salik* étaient nos : *myxolydien, éolien* et *locrien* médiévaux (Tableau I/5, 6, 7). L'orient moderne leur ajoute le *ïonien* et le *phrygien* médiévaux : l'*Ajam* d'Egypte et le Kourdi, (I/1, 3)[15].

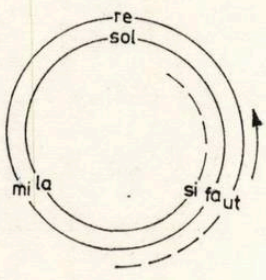
La musique vivante et la théorie qui s'y adaptait, ont connu différentes hauteurs pour les degrés infra-chromatiques. Au moyen-âge, la 3e créatrice de mode, (ut-mi♭) représentait pour Al-Farabi une valeur de 355 Ct et pour Ibn Sina 342 Ct, intervalles non-pythagoriciens, (1200 Ct=une 8°). Safi-al-Din reprit la tradition grecque et l'établit à 384 Ct, donnés par le fab=8e quinte descendenate du cycle, depuis l'*ut,* valeur proche de la 3e majeure naturelle, (386 Ct). Le Congrès du Caire, 1932, mesura cet intervalle au sonomètre à 349 Ct. [16]

La difference entre les tons, majeur et moyen, et les valeurs variables de cette 3e neutre fut reconnue dans la théorie néo-byzantine. Dans la musique psaltique roumaine, l'octave de 68 commas adoptée par Macarie (1823) donnait pour ces tons : 12+9=21 commas et une 3e de 357 Ct, tandis que l'octave de 22 divisions, envisagée par A. Pann (1845), lui donna 378 Ct. [17]

Nos laboratoires peuvent calculer cette 3e en moyennant le triton naturel de 551 Ct. Diminué d'un ton tempéré, ce sera : 551—200=351 Ct, valeur proche de la 3e de Farabi. La science contemporaine reprend ces problèmes. L'inégalité des tons fût l'objet d'une précieuse étude du mathématicien J. Mikusinski [18]. D'autre part, D. Cuclin fondé sur l'acoustique envisageait un *diatonisme total,* d'essence néo-pythagoricienne et une octave de 53 commas. Les méthodes mathématiques sont appliquées par A. Vieru au système total des sons et des modes, tandis que W. Berger adopte la section d'or pour ses classes modales. [19]

Dans l'art de Georges Enesco l'infra-chromatisme joue un rôle complèxe : reflet du folklore, expression dramatique et fondement de la mélodie parlée (Sprechgesang). Les n° 7 et 11 de la série, sont souvent intégrés dans la 3e *Sonate pour piano et violon* dans l'opéra *Œdipe ;* le *mode aulodique* aux quarts de ton de Ptolémée, est adopté dans la partition de la Sphynge, (acte II), échelle retrouvée en Orient (III/6)[20].

FIG. 1



Les éléments communs de nos classes, pourront être imaginés par le moyen d'une spirale. C'est une sorte de galaxie dans laquelle évoluent des constellations modales. Les trois zones de l'espace représentent les modes principaux qui dominent à l'extérieur ou à l'intérieur du cercle. (Fig. 1) L'Epaisseur du son peut contenir beaucoup d'autres constellations qui viennent de l'infini et vont vers l'infini. Le savoir de tous les temps l'a demontré.

(Traduit par l'auteur)

NOTES:

[1] cf. T. Mîrza, Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc, (Cadences modales finales dans le chant populaire roumain), „Lucrări de muzicologie", Cluj, 1965, 123 ss. idem., Simetria de oglindă în folclorul românesc, (La symétrie en miroir dans le folklore roumain), „Lucrări de muzicologie", 2, 1966, 183. Voir aussi : G. Firca, Bazele modale ale cromatismului diatonic, (Les Bases modales du chromatisme diatonique), Bucureşti, 1966, 53 ss.

[2] G. Firca, op. cit. p. 13 ; Ilkka Oramo, Modale symtrie bei Bartok, „Die Musikforschung", 1980, 4, p. 450 ; Mîrza, op. cit. p. 203.

[3]. M C. Ghyka, Essai sur le rythme, Paris, 1938.

[4]. D. Cuclin, Introducere în sistemul „sfert de ton", (Introduction dans le système „quart de ton") „Muzica", 1957, 2, p. 7 ; et K. Blaukopf, Musiksoziologie, Niederteufen, 1972, p. 100.

[5]. L. Bárdos, Natürliche Tonsysteme, „Studia memoriae Belae Bartok scara", Budapest, 1957, p. 215 ; voir aussi : I. Szenik, Gama acustică în muzica populară românească, (La gamme acoustique dans la musique populaire roumaine), Cluj, 1961, ms. dact. V. Timariu, Sisteme de intonaţie, Lucrări de muzicologie Cluj, 1979, nr. 8—9.

[6]. T. Alexandru — Instrumentele muzicale ale poporului român.

[7]. H. Pfrogner, Hat Diatonik Zukunft ?, „Musica", 1963, 4, p. 146 ss cf. B. Sirola, Die Volksmusik der Kroaten, „Studia memoriae B.B. sacra", Bp. 1956, 95 ; voir aussi : O. Messiaen, Technique de mon language musical, Paris, 1944, II, p. 50.

[8]. T. Alexandru, op. cit.

[9]. cf. Salah el Mahdi, La Musique arabe, Paris, 1972, 38 ss ;

[10]. Youssef Shawki, Measuring the arabic music scale, Cairo, 1969 ; Samir A. F. Al.-Sabban, Frequency Analysis of Some Arabic Music Modes (Maqamat), Cairo, 1973 ; voir aussi : J. Elsner, Zum Problem des Maqam, „Acta Musicologica", XLVII, 1975, II, 208.

[11]. D. Cantemir, Cartea ştiinţei muzicii, (Le livre de la science musicale), trad. en roumain, par Eug. Popescu-Judetz, Bucureşti, 1973, p. 220 et ss.

[12]. Mom donné par A. Chybinski au mode-fondamental. (II/1).

[13] L. Manik, Das arabische Tonsystem im Mittelalter, Leyden, 1969, 122.

[14]. Cantemir, op. cit. 217.

[15]. L. Manik, op. cit., 24 ss, 98 ss.

[16]. L. Manik, op. cit. 88 ss, 130.

[17]. Macarie Ieromonahul, Theoriticon, Vienne, 1823, nouv. ed. par T. Moisescu, Bucureşti, 1976 ; A. Pann, Bazul teoretic şi practic al musicii bisericeşti, (La Base théorique et partique de la musique d'église), Bucureşti, 1845 ; v. aussi : M. Allawerdi, The Philosophy of oriental music, Damascus, 1948, 109 ss.

[18]. J. Mikusinski, La Matematica del sonido y de la musica, „Ciencia e investigacion" Buenos Aires, T. 19, Septiembre, 1963, 291 ss.

[19]. D. Cuclin, Tratat de estetică muzicală, Bucureşti, 1933 (Traité d'ésthétique musicale) ; A. Vieru, Cartea modurilor (Le livre des modes), Bucureşti, 1980; W. Berger, Dimensiuni modale (Dimensions modales), Bucureşti, 1979.

[20]. J. Chailley, L'Imbroglio des modes, Paris, 1960, 48 ; voir aussi : R. Ghircoiaşiu, Micro-intervals, some ethnomusicological views, Report of the 12 th Congress of IMS, Berkeley, USA, ed. Bärenreiter, Kassel, 1981, 756 ss.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Nicolae Călinoiu
Umanismul artei contemporane 1

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

STUDII

Anatol Vieru
Teoria modernă a modurilor și atonalismul (în jurul unei cărți) 4

CREAȚII

Anton Dogaru
Cvartetul de coarde Nr. 3 și Sonata pentru clarinet și pian de Mircea Chiriac . . . 11

Francisc László
Centenar Liszt 1886—1986
Aurelia Cionca — interpreta Rapsodiei române 14

Ion Badea
Semicentenarul Școlii Militare de Muzică (1936—1986) 18

Mihai Rădulescu
Teodor T. Burada — Scurtă privire asupra vieții și activității de etnolog avant la lettre 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Ion Badea, Ileana Preda Ursu, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Vasile Pruteanu, Petre Codreanu, Anca Ioana Andriescu, Doina Marian, Vasile Vasile, Gheorghe C. Ionescu, Anton Dogaru, Elena Zottoviceanu, Hugo Hauptman și Boris Chelaru 28

DE PESTE HOTARE

Alfred Hoffman
Premiul discului — și alte experiențe muzicale americane 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Romeo Ghircoiașiu
Structures modales et éléments acoustiques dans la musique est-européenne et orientale . . 44

SOMMAIRE

Nicolae Călinoiu
L'humanisme de l'art contemporain . . . 1

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

ÉTUDES

Anatol Vieru
La théorie moderne des modes et l'atonalisme (tout autour d'un livre) 4

ŒUVRES

Anton Dogaru
Le Quatuor à cordes no. 3 et la Sonate pour clarinette et piano de Mircea Chiriac . . . 11

Francisc László
Centenaire Liszt 1886—1986
Aurelia Cionca — interprète de la Rhapsodie roumaine 14

Ion Badea
Le demi-centenaire de l'Ecole Militaire de Musique (1936—1986) 18

Mihai Rădulescu
Teodor T. Burada — Bref tour d'horizon sur la vie et l'activité d'ethnologue avant la lettre 24

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ion Badea, Ileana Preda Ursu, Liviu Dănceanu, Dumitru Avakian, Vasile Pruteanu, Petre Codreanu, Anca Ioana Andriescu, Doina Marian, Vasile Vasile, Gheorghe C. Ionescu, Anton Dogaru, Elena Zottoviceanu, Hugo Hauptman et Boris Chelaru . . 28

À L'ÉTRANGER

Alfred Hoffman
Le prix du disque — et autres expériences musicales américaines 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Romeo Ghircoiașiu
Structures modales et éléments acoustiques dans la musique est-européenne et orientale 44

MUZICA Nr. 10 48 p. București — OCTOMBRIE 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : **GHERGHINA SPIREA**

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta 1 : Ion Jalea — *Concertul în amintirea lui George Enescu*

I. P. Informația — c. 2589

Lei 15

11

MUZICA

NOIEMBRIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 11 (410) NOIEMBRIE 1986

Referendumul național - opțiune pentru dezarmare și pace

La 23 noiembrie, într-o impresionantă unitate de cuget și simțire, poporul român a votat în unanimitate pentru pace și dezarmare, pentru viitorul pașnic al omenirii, pentru propășirea sa liberă și independentă, spunînd un DA ferm, răspicat, la referendumul național cu privire la reducerea cu 5 la sută, încă în acest an, a armamentelor, efectivelor și cheltuielilor militare ale țării. În numele aspirațiilor lor supreme, dar și al răspunderii pentru soarta întregii umanități, cetățenii țării, tineri și vîrstnici, bărbați și femei au participat entuziast la referendum, într-o atmosferă de intensă angajare patriotică, păstrînd vii în conștiință, înflăcăratele îndemnuri adresate de secretarul general al partidului, președintele României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de la înalta tribună a marii adunări populare din Capitală ce a premers acestui important eveniment al vieții noastre politice și sociale.

„Să facem în așa fel — **sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la marea adunare populară din București** — încît referendumul de la 23 noiembrie să afirme cu putere hotărîrea poporului român de a trăi în pace și colaborare cu toate națiunile lumii, de a construi neabătut socialismul și comunismul pe pămîntul patriei, de a-și aduce întreaga contribuție la făurirea unei lumi mai bune și mai drepte pe planeta noastră, a unei lumi fără arme și fără războaie".

Act istoric cu semnificative și adînci rezonanțe la scară națională și planetară, izvorît din trainica noastră vocație pașnică, constructivă, referendumul — strălucită inițiativă a președintelui României, Eroul Păcii, tovarășul Nicolae Ceaușescu — oferă lumii întregi, în acest An Internațional al Păcii, o pildă cu valoare de simbol a voinței nestrămutate de pace a poporului român.

„Pornind de la caracterul umanist al socialismului, al politicii partidului nostru, al însuși felului de a fi al poporului român, — **arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu** — am ajuns la concluzia că trebuie să facem ceva, să acționăm cît de puțin, atît cît să în puterile noastre și să demonstrăm voința de pace. De aceea, am ajuns la concluzia că trebuie să reducem cheltuielile militare și armamentele, în numele poporului, al generațiilor de azi și de mîine, al copiilor patriei noastre, al copiilor întregii lumi".

România socialistă și-a reafirmat, cu strălucire, prin cel mai de seamă și autorizat fiu al său, vocația umanistă și voința de pace dorința de a-și înfăptui planurile și programele sale de dezvoltare socialistă într-un climat de liniște, colaborare, înțelegere și deplină securitate internațională, hotărîrea de a se angaja cu fermitate, alături de forțele realiste și progresiste, de toate popoarele lumii, în lupta pentru dezarmare și pace trainică pe întreaga planetă.

Desfășurat în zilele cînd, printr-o fericită și simbolică coincidență, se împlinesc doi ani de la Congresul al XIII-lea al P.C.R., referendumul a pus în lumină o realitate vie, confirmată necontenit de viață și relevată cu pregnanță și acum : coeziunea strînsă a națiunii noastre în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, hotărîrea neclintită a întregului popor de a urma, cu totală încredere și nețărmurit devotament, pe cel ce conduce destinele țării, conferindu-i strălucire și glorie, un loc demn în rîndul statelor lumii. Exprimîndu-și la referendum opțiunea istorică pentru dezarmare și pace, oamenii muncii din România sînt hotăriți să întărească votul de la 23 noiembrie printr-o activitate susținută, prin realizări tot mai bogate în îndeplinirea exemplară a planului pe acest an și pe întregul cincinal, în realizarea măreților obiective ale Congresului al XIII-lea al partidului pentru înălțarea patriei pe noi trepte de progres și civilizație. Laolaltă cu întreaga națiune, oamenii de cultură și artă ai României socialiste, factori activi în imensul front al celor care fac din voința și speranța de pace suprema rațiune a existenței și activității lor creatoare, răspund și vor răspunde întotdeauna, prin forța expresivă a muncii lor, emoționantului apel făcut de președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la marea adunare populară pentru dezarmare și pace din Capitală : „Faceți totul pentru ca știința, arta și învățămîntul să se afirme tot mai mult ca factori fundamentali ai progresului multilateral al societății socialiste românești, ca o puternică forță a construcției socialiste și comuniste în patria noastră, ca o puternică forță a păcii".

Ziua Internațională a Muzicii

Dr. Vasile TOMESCU

În fiecare an, 1 octombrie — Ziua Internațională a Muzicii — semnifică omagiul adus de arta sonoră ideilor generoase de pace și înfrățire între popoare, luptei forțelor progresiste din întreaga lume pentru triumful libertății și independenței tuturor națiunilor, pentru accesul oamenilor de pretutindeni la valorile culturii și civilizației, pentru eliminarea nedreptăților sociale și asigurarea bunăstării și echității pe întreaga planetă.

Pentru cultura și arta României socialiste aceste comandamente nobile, aceste imperative majore nu constituie doar un simbol, nu reprezintă pur și simplu o aspirație ci un adevărat program, o orientare fundamentală care mobilizează pe toți slujitorii muzicii, alături de ceilalți oameni din domeniul creației spirituale, în opera de edificare a unei societăți noi, superioare în spațiul străbun.

Sub semnul cutezanței creatoare, al exigenței maxime, al perspectivei științifice și al romantismului revoluționar care conferă vieții economice și sociale din patria noastră un conținut nou, de permanentă și superioară devenire, demnă de denumirea de EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, muzica a cunoscut și cunoaște o dezvoltare continuă sub ambele aspecte : al sensibilizării unor mase tot mai largi față de această sublimă artă și al participării muzicienilor români la îmbogățirea tezaurului culturii naționale și universale cu valori reprezentative, definitorii pentru concepția de viață, pentru afinitățile de ordin etic și estetic proprii poporului român.

În anii orînduirii socialiste și cu deosebire în perioada care a urmat celui de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român au fost fundamentate și promovate cu consecvență principiile democratizării vieții spirituale și în acest context ale culturii muzicale prin diversificarea formelor de educație estetică astfel încît acestea să corespundă cerințelor și predilecțiilor existente la scara milioanelor de iubitori și de slujitori ai artei sonore. Aceste principii cu adevărat novatoare au fost instituționalizate prin Festivalul național„ Cîntarea României". Un sistem de mijloace și metode în continuă perfecționare asigură cunoașterea, formarea și afirmarea talentelor prin care se perpetuează cu o nouă strălucire frumusețile cîntecului și dansului moștenite din timpuri străvechi și căpătînd în vremurile noastre o aură de împliniri măreți, de trăiri și visări înălțătoare. Căminul cultural, casa de cultură care activează astăzi în toate localitățile rurale sau urbane din patria noastră se mîndresc cu soliști vocali sau instrumentali, cu coruri și echipe de dans ce păstrează și îmbogățesc tradiția rostirii prin cîntec și joc specifică poporului român. Masele de oameni ai muncii participă în calitate de iubitori ai muzicii și de artiști amatori la fenomenul de cultură într-un vast cadru care implică activitatea la clubul întreprinderilor, cursurile universităților cultural-științifice și ale școlilor populare de artă unde se instruiesc muzicienii amatori, viața de concert și spectacol în tot ce are aceasta mai elevat și complex. Tineretul care lucrează pe ogoare sau pe șantiere, care se formează ca specialiști în diferite domenii de activitate, copii de la cea mai fragedă vîrstă își însușesc, trăiesc și creează frumosul apropiindu-și principiile și valorile acestuia, concretizate în arta muzicală cît și în alte domenii ale culturii. Dacă acestea sînt dimensiunile care conferă vieții muzicale din România contemporană un caracter cu adevărat democrat, de mase, domeniul specific al formării și promovării muzicienilor profesioniști răspunde organic acelorași principii și are aceeași finalitate militant-educativă. Expresie distinsă a vocației constructive a poporul român, potențată în dinamicul ev socialist, inspirîndu-se din realitățile operei de edificare a patriei, trăgîndu-și seva din bogatul fond al folclorului și avînd ca punct de plecare marile tradiții ale școlii muzicale naționale, creația, arta interpretativă, cercetarea muzicologică și învățămîntul muzical românesc se adresează astăzi celor mai variate categorii de iubitori ai artei sonore. Cunoașterea aprofundată a exigențelor celor ce făuresc noua societate, redarea puternică, vie a măreților fapte de eroism care se săvîrșesc pe șantierele patriei, glorioasele pagini ale istoriei naționale, multimilenare constituie premisele adevăratei contemporaneități a operei de artă muzicală, ale perenității acesteia. În același timp, dialogul muzicii românești cu problematica luptei dusă pentru salvgardarea omenirii de spectrul distrugerii atomice și în general de spectrul războiului, exploatării omului de către om, participarea slujitorilor muzicii românești la dezbaterea estetică și la demersul artistic înnoitor pe plan mondial concretizează aspirațiile și împlinirile culturii noastre muzicale în spiritul programului ideologic al Partidului Comunist Român, al indicațiilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului.

Ziua Internațională a Muzicii coincide cu începutul noii stagiuni de concerte și spectacole, al unui nou an de învățămînt muzical care, împreună cu numeroase alte forme de educație estetică în permanentă desfășurare, cum sînt programele de radio și televiziune, promovarea cărții și a discului muzical etc. subliniază rodnicia eforturilor consacrate transpunerii în viață a nobilelor idealuri ce însuflețesc pe muzicieni și publicul iubitor de artă din patria noastră socialistă.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

În zilele de 5, 6, 7, septembrie la Vaslui s-a desfășurat Concursul formațiilor de estradă din cadrul Bienalei umorului — „Constantin Tănase" avînd ca președinte al juriului pe compozitorul și muzicologul Vasile Donose, care în ziua de 8 septembrie la Casa de cultură din localitate a conferențiat despre : „Cîntarea României — expresie a democratismului culturii românești contemporane". • În zilele de 6 și 7 septembrie la Iași în frumoasa stațiune balneară „Strunga" s-a organizat tradiționala sărbătoare folclorică interjudețeană „Trandafir de la Moldova" la cea de a XX-a ediție, avînd ca invitați pe compozitorii C-tin Arvinte și Vasile Spătărelu. • La Sibiu între 8—16 septembrie în cadrul manifestării „Cibinium '86" s-a organizat simpozionul „Astra și muzica" cu ocazia sărbătoririi a 125 de ani de la înființarea societății „Astra" ; au participat muzicologii Romeo Ghircoiașiu și Octavian Lazăr Cosma iar compozitorul Cornel Arion a prezentat referatul „Activitatea muzicienilor G. Dima, T. Brediceanu, Timotei Popovici și Nicolae Oancea în cadrul „Astrei". • Între 11 și 13 septembrie la Galați a avut loc Concursul de muzică ușoară și populară „Steaua Dunării" cu participarea în juriu a compozitorilor Vasile Donose și Gelu Mihăilă • Între 26—28 septembrie la Slobozia — Ialomița a avut loc „Gala recitalurilor" manifestare la a III-a ediție, în cadrul căreia în comuna Ograda a avut loc evocarea Ionel Perlea. Au participat muzicologii Alfred Hoffman și Eugen Pricope și compozitorul Nicolae Brînduș. • La 27 septembrie la Uzinele „Grivița Roșie" din Capitală, muzicologul Vasile Donose a conferențiat despre „Etic și estetic în creația muzicală românească". • Între 29 septembrie și 5 octombrie s-au desfășurat cursurile de instruire și perfecționare a dirijorilor de muzică populară a Caselor de pionieri din țară, la care au participat folcloriștii Emilia Comișel și George Vancu iar Cornel Arion a susținut referatul „Creația muzicală în ultimele două decenii".

Lucrări de muzică ușoară premiate la concursul de creație „MAMAIA '86"

Marele Premiu

Cornel Fugaru — *De vrei să știi ce înseamnă român*
— *Doar Marea*
Ambele pe versuri de Dan V. Dumitriu

Premiul I

Ionel Tudor — *Va fi coloană în infinit*
Versuri : Andreea Andrei

Premiul C.C. al U.T.C.
Dan Dimitriu — *Bine că pe lume este dorul*
Versuri : Eugen Rotaru

Premiul II

Aurel Manolache — *De dragoste*
Versuri : Sașa Georgescu

Premiu de popularitate

Dan Stoian — *Toamna se numără bobocii*
Versuri : Gerda Stoian

Premiul III

Ion Cristinoiu — *Planeta pămînt*
Versuri : Lucian Avramescu

Jolt Kerestely — *Tăcutele iubiri*
Versuri : Ovidiu Dumitru

Premii speciale ale juriului

George Grigoriu — *Țara mea iubită Românie*
Versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu
Temistocle Popa — *Vreau iubirea cînd se arată*
Versuri Ovidiu Dumitru
Horia Moculescu — *Și ieri și azi și mîine*
Versuri Aurel Storin
Camelia Dăscălescu — *Un cînt de pasăre măiastră* — Versuri Flavia Buref

Premiul criticii muzicale oferit de A.T.M.

Dani Constantin — *Viața va fi*
Versuri Eugen Dumitru

Premiul centralei O.N.T. Litoral

Dan Ardelean — *Nopți cu stele la Mamaia*
Versuri Angel Grigoriu

Diploma specială a juriului

Marius Marchiș — *Ploaia din vis*
Versuri Marius Marchiș.

A. V.

O prospecție folclorică în comuna natală a lui George Enescu

Dr. Ghizela SULIȚEANU

Față de amploarea deosebită dată în ultimele două decenii cercetării creației și personalității lui George Enescu, muzicologia românească mai avea de împlinit totuși, alături de rezultatele obținute, și cunoașterea mediului folcloric natal al marelui compozitor. Aceasta ca urmare firească a relativ numeroaselor studii prin care se releva în creația acestuia prezența puternică a filonului muzicii populare românești, ca și marea sa iubire pentru meleagurile patriei sale. Cît despre modalitatea de folosire a folclorului în creația sa, absolut toți muzicienii au putut constata, așa cum consemnează și Viorel Cosma în eseul de sinteză *Enescu Azi,* citîndu-l pe Mihail Jora din cuvîntarea rostită la Ateneul Român (21 oct. 1955). „Enescu își construiește singur materialul sonor printr-o adîncire și o stilizare a gîndirii muzicale populare ; crează un stil propriu, de o rară originalitate, și croind calea muzicii culte, devine ctitor de școală" [1].

Astfel, și contribuția pe care urmează să o aducă etnomuzicologia prin operația de culegere și studiere a folclorului local [2], constă nu în evidențierea cutărui sau cutărui citat folcloric în creația enesciană, ci a legăturilor spirituale a acesteia cu fondul tradițional popular zonal, prin meandre a căror obiectivitate să poată fi atestată documentar. Începutul unei astfel de cercetări a fost realizat în luna noiembrie 1984 cînd comuna George Enescu — ce cuprinde șapte localități [3], printre care și satul Liveni în care s-a născut cel a cărui memorie a fost cinstită dîndu-i-se numele său —, a constituit timp de două săptămîni obiectul unei prime cercetări folclorice. Planificată a fi desfășurată pe trei ani, aceasta avea într-o primă etapă scopul de a cuprinde pe cît posibil mai multe dintre manifestările folclorice în diferite perioade de evoluție și de a depista — odată cu implicațiile factorului uman deținător — și felul în care complexul format din natură, om și tradiție a putut constitui ceea ce numim ambianța locului natal. În acest sens au fost avute în vedere o multitudine de aspecte, luîndu-se cît mai multe informații privind nu numai viața folclorică actuală, dar și pe cît posibil mai adînc din trecutul colectivităților respective. Faptul, că avem de aface cu o zonă folclorică bogată, dar care pînă în prezent s-a aflat foarte puțin în atenția etnomuzicologilor [4], deci cunoscută doar în linii generale ca parte a nordului Moldovei, a constituit un motiv în plus pentru a i se acorda o atenție deosebită.

S-a putut realiza pe această cale o primă culegere sistematică cu rol de prospecție și ale cărei rezultate au reușit să ne ofere o imagine reală asupra existenței unui folclor interesant, prezent puternic și în zilele noastre în viața locuitorilor acestui colț de țară. De la cele 52 de persoane, bătrîni, maturi, tineri și copii, de ambele sexe, s-au cules 137 de piese înregistrate, însoțite de numeroase informații reprezentînd — de la cîntecul de leagăn și repertoriul copiilor pînă la obiceiurile sărbătorilor de iarnă și muzica dansurilor populare —, tot ceea ce înseamnă viață folclorică prin muzică, poetică, dans și prilej. Acestea au reușit să ne reliefeze prezența vie în întreaga comună George Enescu, a unui folclor contemporan în cuprinsul căruia, elemente arhaice și altele mai noi, ne indică un proces de evoluție aflat într-un acut stadiu de efervescență. În acest context, grație căruia se poate afirma că aproape fiecare locuitor este un bun practicant al folclorului, amintirile localnicilor despre George Enescu și părinții săi, au intrat în domeniul fermecat al povestirii. De pildă, din cele relatate de talentatul lăutar Gheorghe Ciucur din Liveni redăm [5] : „Povestea tata că tata bătrîn (bunicul) cînta din piston la fanfară, și a prins a cînta o doină. Băiatu lui Costache Enescu o auzit și i-o spus : «Măi, tu cu pistonu tău, poți să mai dormi la maică-ta pe cuptor, că nu merge la piston doina»". „Altădată, se-ntîlnește cu un lăutar, George Enescu venind de la Darabani și lăutaru iera di la Hudești. Și ala ave o vioară. Și George Enescu oprește trăsura și-l întreabă : «Di undi vi ? — „Di la o nuntă. — „Cred că iești obosît, dar așî ave plăcere să-mi cînți și mie o doină, dacă iești bun și vrai să-mi cînți și mie o doină". Iel, lăutaru nu l-a cunoscut pi George Enescu. Amu, o luat lautaru și o prins a cînta o doină... O zis George Enescu din trăsură : „Mă, dă vioara șeia-ncoace s-o văd și ieu". Și cînd o prins a cînta... o doină, lăutaru o rămas lumînare, o rămas încremenit și n-o mai putut zișe nimic. Și Enescu o scos 500 di lei și i-o dat. Apăi lautaru numai s-o uitat la iel, că n-o putut vorbi. Apăi Enescu o spus : „Io sunt George Enescu ș-o plecat...

Tata l-o vazut și povestea că umbla cu o palarie mari pi cap și să plimba prin cerdac, cînd o vinit tat «cu vizită» [6] di sfîntu Gheorghe, onomastica lui. Și conu Jorj l-o întrebat : «De unde sînteți voi bre ? — Sîntem di la Havîrna. — Și taraf ? — Costică Ciucur, o răspuns tat. Și iera unu cu trompeta și o prins

a cînta... și conu Jorj i-a spus că mai ari di învățat. Ș-apoi le-o dat vin... Pe atunci trăia și tatăl lui, conu Costache...

Sau Galinoaia, mama lui Jenică Galin, cînd venea Enescu îi spunea : «Conașule ieu te-am leganat di mititel», și Enescu îi dădea de fiecare dată cîte ceva... [7]. Tot timpu... spunea față cu sătenii, că cel mai drag loc pentru iel este odaia cu cuptor unde s-a născut... Aceea cămăruță este cea mai scumpă și dorește unde a văzut lumina zilei să vadă și întunericul [8]. Și întradevăr, regăsim această idee, exprimată de George Enescu, de mai multe ori în studiile muzicologilor sub forma : „...locul meu natal, unde vreau să mă întorc odată și odată pentru odihna cea mare" [9].

Este cunoscut, că George Enescu și-a trăit cea mai mare parte a vieții sale în afara comunei natale, dar dacă avem în vedere copilăria și tinerețea cu vacanțele petrecute în satele vecine Liveni și Cracalia, iar mai tîrziu în orașul Dorohoi, pînă după moartea tatălui său (1919), putem afirma că el a venit în contact cel puțin cu următoarele categorii folclorice locale : folclorul „pentru copii" (cîntecul de leagăn și jucatul cu copilul mic), variatul folclor al copiilor, obiceiurile sărbătorilor de iarnă, cîntece și doine, instrumentale și vocale, muzica dansurilor populare, cu caracteriisticele formații țărănești moldovenești de fanfară ; cu fluierași, și de asemenea cu tarafurile de lăutari în care vioara ocupa locul de frunte. A putut auzi sunetele dulci ale fluierului mic și mare la clăcile de lipit casele, însoțind străvechiul obicei de Anul Nou „căiuții" dar și pe cîmp, în pauza de muncă, intonînd melodii de „jale" și dans, în timp ce horele duminicale și alte sărbători erau axate pe muzica profesionistă și mai subtil evoluată a viorii însoțită de cobză sau țambal. Cît despre strălucitoarea fanfară și în acel timp ca și astăzi încînta — în special la jocul din timpul nunților, toate generațiile.

S-a păstrat în memoria localnicilor amintirea petrecerilor cu lăutari date de „conu Costache" tatăl lui George Enescu, la al cărui conac avea loc în spatele casei — de zilele onomastice și alte sărbători —, hora tradițională [10]. Cît despre cîntece și doine le putea auzi mai ales din gura țăranilor pe cîmp, dar și la rateșul [11] aflat peste drum de conacul din Cracalia. „La han, sărbătoarea, femeile (...) ieșeau afară pe tîrnat și cîntau. El vine și le scrie cîntecile, știi ca pentru scripcă" [17].

Toate aceste informații și multe altele obținute pe calea cercetării folclorului local, acordă certitudine și au darul de a lărgi chiar afirmația lui Viorel Cosma privind „contactul lui Enescu cu folclorul țărănesc (nu exclusiv cu cel lăutăresc) trebuie acceptat fără rezerve, încă din jurul anului 1900" [13]. Mai putem adăuga însă — grație cercetării etnomuzicologice, că încă mai devreme el putuse auzi : cîntecul de leagăn, jocul cu copilul mic, jucăriile muzicale (fluieraș de soc, din vrej de dovleac, cucută, vioara din strujeni) confecționate de către copii, urăturile copiilor mici la sărbătorile de iarnă, formele adresate păsărilor, animalelor de curte etc., pe care firesc trebuie să le fi practicat și care și-au avut o importantă contribuție la fundamentarea simțămîntului apartenenței unei copilării adînc implantată pe pămîntul natal. Iar acest pămînt, aflat într-o zonă de numeroase vestigii neolitice și de continuitate umană [14], pare să păstreze încă și în zilele noastre o seamă de mărturii din vremuri mult mai vechi decît ne-o poate oferi prima atestare documentară scrisă din anul 1479 [15].

Aceasta ne-o dovedesc o seamă de obiceiuri ca de pildă : prezența unor însemne preparate din aluat de grîu, sau betișoare în ceremonialul funebru [16], înrudirea acestor însemne cu cele după răboj [17], structura de proză melopeică improvizată a bocetului („jelitului"), frecventa numelor de familie după mamă [18], momentele principale ale ceremonialurilor folclorice : nupțial, funebru și al sărbătorilor de iarnă, etc. cît și anume tipuri și elemente morfologice muzicale și poetice specifice, reprezentînd totodată și apartenența la unitatea folclorului românesc.

Deși materialul înregistrat se află încă în curs de transcriere [19], notațiile schițate doar în urma audierii la turația normală a aparatului, au fost totuși în măsură să ne ofere o seamă de date suficiente pentru a ne da seama că, alături de funcționalitatea și evoluția diferitelor prilejuri folclorice, repertoriul și tipologia fiecărei categorii în parte, ca și anume elemente morfologice muzical-poetice, prezintă un interes deosebit. De pildă, se situează ca făcînd parte din stratul cel mai vechi aflat în zilele noastre, tipul de doină instrumentală avînd structura celular-motivică [20], în desfășurarea liberă și denumit „Doina oilor", „Cînd le-o pierdut și le-o găsit", sau „Cînd merge cu oile în porneală". Nu întîmplător aflăm acest tip în repertoriul pastoral pe întreg cuprinsul țării și de asemenea în zona balcanică la aromîni, macedoneni și albanezi [21].

Îndeaproapea înrudire a acesteia însă cu doina în execuție vocală specific moldovenească, aflată de asemenea în forma liberă, atrage atenție în contemporaneitate, asupra caracterului unitar al zonei. Regăsim, alături de modul *Re* cu inflexiuni cromatice prin oscilarea treptei a patra *(sol-sol diez)*, cadența finală pe treapta *întîi* și cezurile pe treptele *5* și *6*, și tipul structură pentatonică axat pe intervalele de : secundă mare, terță mică, secundă mare, secundă mare, *(re-mi-sol-la-si)* cu cadența finală pe *mi* și cezurile pe *sol* și pe *re* (subton). Acest tip, se prezintă evoluat strofic în cîntecul vechi cu cadența finală frigică și cezura pe terța minoră descendentă și subton, foarte îndeaproape înrudit și cu unul dintre tipurile muzicale vechi și frecvent aflat în folclorul muzical grec insular, dovedit ca bun păstrător

al unui strat antic, ca de altfel alături de alte elemente arhaice prezente în folclorul muzical romînesc"[22], dar și în stratul străvechi al unor popoare balcanice, ca reprezentînd un fond autohton sud-est european.

Tot astfel se mai relevă tipul de bocet axat pe tritonul major îmbinat deseori în formula finală cu terța minoră descendentă, ca și structura de proză-melopeică a acestuia în strînsă interrelație dintre limbajul verbal afectiv și intonarea muzicală a acestuia pe o schemă de factură tritonică și tetratonică [23].

Apoi însăși prezența obiceiului coregrafic de Anul Nou, „căluții", frecvent și caracteristic de altfel pentru zona județului Botoșani, ca și tipurile diferite de urături, de la copii purtați în brațe la cei mai mari, fete și flăcăi, alături de strigăturile improvizate, desfășurate cu prilejul nunții, sau textele de urare ușor ironice anume create de urători, sau balada tip Letin Bogat aflată în repertoriul de urări al fetelor etc., toate acestea ne conturează una dintre interesantele zone folclorice aflate la poporul român.

Tot aci mai găsim : fenomenul lingvistic al rotacismului, de pildă în doină sau cîntece vechi ca și în vorbirea curentă a generațiilor mature ; cuvintele : „nimărui" în loc de „nimănui", „ai" în loc de „ani" ; apoi formula de adormire „liuliu", ca reprezentînd local stratul cel mai vechi din zilele noastre ; și de asemenea, puternica prezență a structurii prozei melopeice din jelitul funebru.

Realizarea fișelor personale [24], ca și informațiile luate la absolut fiecare piesă culeasă în parte privind toate categoriile folclorice existente, ne-au atestat preferința, ce-i drept diferențiată desigur — a tuturor generațiilor, pentru viața folclorică.

Pentru generațiile mature, cîntecele erau învățate mai ales „după necazuri" [25], („dacă nu cîntam nu știu dacă mai trăiam. Cîntam și prășam și lacrămile curgeau... Ieu nu cînt de cîntec. Pentru mine și traiul meu cînt") [26].

Iar bătrînul lăutar din Liveni ne-a spus despre cunoscutul cîntec de înstrăinare „Vai de copilul străin", în care sînt date condițiile grele de lucru din trecut ale celui plecat din satul lui, sfîrșind cu versurile zicalei moldovenești . „Fie piinea cît de bună / Dacă ie-n țară străină / Fie piinea cît de rea / Tot mai bine-n țara mea", ...Ie vechi grozav. Di vre-o cinșpe ani nu l-am mai cîntat. Niș bătrînii nu-l mai cereau. Tata îl cînta. Mai nainte iera cîntic cerut. Să fie și trizăși di ani... Îl cerea la cumetrii... Iera dintre oaminii năcăjiți, plecați un timp din sat" [27]. Dar și astăzi, ca și în trecut, rostul cîntecului este să aline, să corespundă necesității de moment ale unei vieți realiste. Astfel, despre un cîntec de dragoste, învățat în urmă cu patruzeci de ani, cîntec nou în aceea vreme, femeia ne-a relatat : „Iera cîntec nou. (...) Ca să-l cînte toată lumea, îl cînta un an di zile... P-ormă ieșea alte cîntece. Care-l iubea, rămînea să-l cînte toată viața. Mie mi-o plăcut cîntecu ăsta : «Ochii negri sînt frumoși». O Doamne ! ce-l mai cîntam cîntecu ăsta la cîmp și acasă. (...) Cînd ieșți în casă singur, toate cîntecele îți vin în minte" [28].

Iar dacă în zilele noastre mijloacele mass media și în special televizorul — prezent aproape în fiecare casă din satele comunei George Enescu —, au diminuat procesul de creație al cîntecelor, tineretul — și ca întotdeauna în special fetele —, își adaptează cîntecele auzite introducînd, de pildă, numele satului lor, ca în cîntecul „jocu-i din bătrîni lăsat", lansat la televizor de cîntăreața moldoveancă din Ansamblul armatei, Marioara Velicu, cînd „mai multe fete di la noi din clasă am pus vorbele „hora dumencilor", în loc di „hora moldovencilor", ca să fie vorba di comuna noastră Dumeni" [29].

Deloc paradoxal, în momentul de față avem motive să presupunem, că și prezența cîntecului popular, aparent de petrecere, „Am un leu și vreau să-l beau", din renumita Rapsodie I-a a lui George Enescu, a corespuns unui proces de creație pornit și aci dintr-o necesitate patriotică. Astfel, la cele scrise de Virgil Medan privitor la această temă [30], ținem să accentuăm următoarele : a) a) George Enescu a învățat cîntecul în copilărie de la lăutarul Nicolae Filip zis Laie Chioru [31] ; b) așa cum știa cîntecul bătrînul lăutar din Liveni, de la tatăl său, versurilor „Am un leu și vreau să-l beau / Nici acela nu-i al meu", le urmau versurile : „Măi stejar pletos și verdi / România nu să pierdi / Mulți voinici au vrut s-o ia / Și-au găsit viteji în ea". Deci preluînd acest cîntec, George Enescu a creat, îmbinînd nostalgia copilăriei cu spiritul patriotic pe care această melodie îl promovase încă cu cîteva decenii înainte de a o fi învățat el în copilărie [32] ; c) melodia nu pare a fi de proveniență instrumentală [33], ci vocală ; d) față de varianta apărută în anul 1851 în notația instrumentală a lui Carol Miculi [34], prima consemnare din folclorul maghiar este apărută mai tîrziu, în anul 1875 [35] ; și ar putea să fie o influență a unei puternice prezențe în acel timp a tipului muzical respectiv, frecvent în Moldova și posibil cu o circulație accentuată de trupele ambulante de teatru românești ; e) și astfel difuzată și spre ciangăii din Moldova [36] ; f) melodia din Liveni și așa cum figurează de altfel în creația lui Enescu, prezintă caracteristici tipologice specifice folclorului românesc ; g) bătrînul lăutar din Liveni nu cunoaștea faptul că Enescu a folosit acest cîntec în creația sa.

O altă categorie folclorică bine păstrată o constituie ciclul manifestărilor sărbătorilor de iarnă. Dintre acestea se evidențiază „Jocul Căiuților" în suita căruia „urătura" sau „plugul la geam" nu numai că deține rolul prim, de deschidere a obiceiului, dar este și un prilej de creație bogată [37], axată pe tiparul tradițional. Pe fondul „urăturii" spusă în dreptul

ferestrei, în curte se desfășoară cele șase dansuri componente ale suitei coregrafice. Faptul că acestea sînt executate doar de tineri necăsătoriți, în timp ce următorul și fluierașul pot fi căsătoriți, și chiar mai în vîrstă, pare să fie o modalitate mai nouă în timp, deoarece în trecut și aceștia trebuiau să fie dintre flăcăi. Semnalăm că obiceiul „căluții" este foarte îndrăgit de colectivitatea comunei și este practicat de tineri începînd de la vîrsta de 16—17 ani pînă la căsătorie. Astfel, tineri și cu armata făcută, operatori chimiști, zootehnicieni, tractoriști, agricultori, continuă să practice acest frumos obicei și să-l transmită generațiilor mai tinere încununat de premiile obținute la diferite festivaluri ale „Cîntării României". Este deasemenea impresionantă mărturisirea acestor tineri — întîlnită de altfel și în alte locuri din țară [38], privind plăcerea de a practica obiceiul, și totalul dezinteres față de banii primiți în dar. „Dacă iesă cineva să dea un bacșiș. dă la fiecare. Da nu banii contează. (...) Pentru distracție... Ne mai cinstește cu cîte un pahar di vin" [39]. Plăcerea practicării, fără a se conta pe vreo plată în bani, ci primirea doar a darurilor tradiționale, s-a putut observa de altfel la toate generațiile, precum și la practicarea altor obiceiuri ca : vornicitul din ceremonialul nuptial, sau jelitul și facerea însemnelor din ceremonialul funebru, sau chiar cîntatul din fluier la diferite ocazii de joc. Toate aceste norme de conduită socială tradițională își aduc contribuția la închegarea unității colectivității respective.

Un loc însemnat îl ocupă în zilele noastre dansul popular. Acesta este prezent deopotrivă în repertoriul tineretului ca și în acela al maturilor, cu diferența că tineretul îl asociază mai întotdeauna cu dansurile moderne, pe care le intercalează de obicei, în mijlocul prilejului, fie el bal, reuniune de sărbători sau jocul duminical. Ca instrumente, pentru dans este preferată formația de fanfară cu sonoritatea ei pătrunzătoare [40], rămînînd fluierului locul tradițional de a fi prezent la clăci, pe cîmp, la celelalte locuri de muncă, în armată, și oriunde o pauză incită la veselie și visare. Nu întîmplător majoritatea instrumentiștilor din fanfară au început de mici copii prin a cînta în joacă din fluier de soc, vrej de dovleac, tulpină de cucută etc. Unii dintre acești copii au sfîrșit prin a deveni veritabili constructori de fluiere, folosind cu măiestrie, de la lemnul de prun la țeava de alamă sau de cupru, sau tuburile de nailon.

O situație specială o dețin instrumentele muzicale cu corzi, respectiv vioara, în trecut însoțită de cobză apoi de țambal, iar de mai bine de două decenii de acordeon. Astfel, dacă lasfîrștiul secolului trecut și pînă în primele două decenii ale secolului nostru, ea părea preferata aproape a tuturor prilejurilor, încetul cu încetul a trebuit să cedeze locul, strălucitoarei formații de fanfară. În acest timp însă, fluierul mic și mare, nu a fost îndepărtat și și-a continuat prezența în modul cunoscut. Vioara însă — prin repertoriul ei și bătrînii lăutari, ne-a putut oferi o imagine a măreției din timpul copilăriei și tinereței lui George Enescu. O dovadă a fascinației pe care vioara o produce și în zilele noastre asupra copiilor, este și faptul că la Liveni, jucăria preferată construită de către copilul mic, chiar de la vîrsta de 5—6 ani, a rămas vioara de „strujeni", aceeași pe care marele muzician și-a plimbat pentru prima dată degetele. Semnalată și înregistrată în aproape toată țara în repertoriul folcloric al copiilor [41], culegerea realizată cu copiii din satul Liveni ne-a oferit cîteva exemple admirabile, cu valoare de document. Copilul în timpul execuției, nu numai că urmărește să imite mișcările unui violonist, dar depășește acest stadiu printr-un avînt deosebit al execuției. „Tata mi-a făcut prima vioară. Aveam mai puțin de patru ani. Nu mi-a cîntat cu gura, doar mi-o scîrțîit din ia și mi-a arătat cum s-o ud. (...) Am auzit muzicanții cari o vinit la hram, la Constantin și Elena. O vinit acasă și ne-o cîntat cu vioară și acordeon. (...) Tata ave o vioară cînd ieram mic, da o vîndut-o. L-am auzit pi tata. Cîntece ne cînta la vioară nu jocuri. N-am mai cîntat din clasa doua, da i-am făcut vioară lui Florin (fratele mai mic). Mai bini să cîntă jocuri decît cîntece la vioara din strujeni" [42].

Ascultînd astfel de execuții, noțiunea de jucat pare să dispară în favoarea seriozității interpretării. Și uimitor, sunetele scoase, îmbinate cu ritmul, apar extraordinar de muzicale, iar pentru muzicianul format, foarte interesante.

Nu putem încheia această scurtă prezentare a cîtorva dintre rezultatele obținute în această prospecție folclorică fără a nu menționa locul pe care folclorul și muzica îl ocupă în cadrul activității Căminului Cultural. Semnalăm existența unui cor bun format din 80 de persoane și condus de învățătorul Valentin Avrumuțoaiei, de altfel fiul unui renumit lăutar violonist local, ca și a unei brigăzi artistice conduse de învățătorul Mihai Livanu, a unei echipe de montaj literar-muzical condusă de prof. Viorica Pavel, un grup vocal femenin și o formație de datini și obiceiuri, cu fanfară îndrumată de învățătoarea Maria Livanu [43]. Dacă realizările artistice îndreptățesc diferitele premii obținute, nu mai puțin merită de relevat faptul că participarea la repetiții cale de kilometrii făcuți de coriști pe jos, din satele componente spre centrul comunal, constituie un exemplu de abnegație, entuziasm și dragoste vității comunei George Enescu.

Cercetarea folclorică ne-a oferit o seamă de premize pentru a se putea prevede în viitorul apropiat posibilitatea dezvoltării activității artistice pe măsură ce vor mai fi antrenați și foarte buni cîntăreți și instrumentiști locali de toate virstele. Atît transcrierea integrală a materialului cules în noiembrie 1984, cît și

aceea a viitoarelor culegeri, ne va atesta prezența unui folclor compact și unitar, apt a constitui nu numai obiectul unor cercetări etnomuzicologice, sociale-istorice, psihologice, folclorice, literare și coregrafice, dar totodată de a fi un fecund izvor pentru creatori, cari intocmai marelui George Enescu vor simți și transmite filonul prețios și fecund al tradiției.

NOTE

[1] Viorel **Cosma, Enescu Azi. Premise la redimensionarea personalității și operei în conștiința prezentului.** Timișoara, 1981, p. 8—9.

[2] Putem afirma chiar că, dacă aceasta ar fi fost realizată mai din timp — spre începutul studierii creației enesciene — posibil că s-ar fi redus ulterior unele considerente gratuite.

[3] Liveni, actualmente numită George Enescu, Cracalia (Dumeni I), Dumeni (Dumeni II), Popeni, Arborea, Sipoteni (Dumeni III) și Stînca.

[4] Așa cum reiese din înfimul material cules din fostul județ Dorohoi aflat în Arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

[5] Gheorghe **Ciucur,** 73 ani-fișa personală, Liveni, George Enescu Jud. Botoșani culeg. G. Sulițeanu, la Cracalia, 8 noiembrie 1984.

[6] Obicei străvechi de felicitare în zori, de ziua onomastică, practicat ulterior și de către lăutari, cari cu acest prilej cîntă anume cîntece și jocuri.

[7] Adela **Berbinschi,** 80 ani Liveni, 11 Noiembrie, 1984, Culeg. G. Sulițeanu.

[8] Dumitru **Pavel, Însemnări din trecutul satului Liveni, în prezent George Enescu,** jud. Botoșani. Anul 1973 ms. aflat la prof. Valerian **Pavel,** fiul autorului.

[9] În 1920, la Gheorghe **Firca, George Enescu, muzicianul patriot,** Simpozion George Enescu, București, 1981, p. 77—80 (p. 79).

[10] Așa cum a fost fotografiată înainte de primul război mondial în ziua de Constantin și Elena, ziua onomastică a tatălui său.

[11] Denumire dată hanurilor aflate la răscruce a unui drum principal și fost popas de diligență și schimbare a cailor poștali.

[12] N. **Hodoroabă, George Enescu, Contribuții la cunoașterea vieții sale.** Iași, 1927, p. 47.

[13] Viorel **Cosma, Enescu Azi ...** op. cit., p. 103.

[14] Muzeul de istorie a Județului Botoșani, inf. muzeograf prof. Pavel Sandurschi, Botoșani, 2 XI 1984.

[15] Gheorghe **Goșu,** profesor de istorie la școala din Cracalia, ne-a informat, că într-un document aflat la Arhivele Statului apar ca sate libere (răzeși) Liveni și Popeni.

[16] Denumite „pomeni", se fac numai pentru ceremonialul înmormîntării și cel al pomenirii. Acest obicei este larg răspîndit la poporul român în special în Moldova, Muntenia și Dobrogea unde găsim aceleași însemne. v. Ghizela **Sulițeanu, Elemente ale culturii neolitice Cucuteni-Băiceni la poporul român, Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice,** A. București, 1980.

[17] Bucata de lemn pe care sînt însemnate cu semne speciale anume mesaje cu caracter economic.

[18] De tip : Azamfirei, Adochiței, Adomnicăi, Avrumuțoaiei etc.

[19] Operație care mai necesită aproape un an de lucru. Pînă în prezent s-a realizat schițarea tipologică prin transcrieri sumare sau fragmentare, însă controlate după o audiere integrală.

[20] Numită astfel datorită motivelor muzicale fundamentale pe celule muzicale de natură independentă, încă perfect sesizabile ce reprezentînd un strat originar în evoluția motivului. v. G. **Sulițeanu, Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș,** București, 1776, prezentată însă în manuscris Institututului de Folclor din București în 1962, p. 70.

[21] Fenomen pe care-l atribuim ca aparținînd fondului antic sud-est european.

[22] Pe care le-am raportat la un fond antic sud-est european v. Gisela **Sulițeanu, Antique South. East European elements in the Roumanian and Greek contemporary musical folklore, Musikethnologische Sammelbande,** nr. 7 Graz, 1985 (1982, Limasol-Cipru). Acest tip frecvent la români a fost tratat în special în lucrarea, **Pour une methodologie unitaire d'étude du folklore des peuples impliqués dans la culture mediterannéene,** Delfi, 1985.

[23] Și aci, ca și la întreg poporul român, nucleele **la-sol-mi** și **la-sol-mi-re** atribuite de Robert **Lachmann** și ulterior Walter **Niora** unor forme primere de expresie a sistemelor sonore — se dovedesc, alături de formula **sol-mi-re,** puternice generatoare a sistemelor sonore mai evoluate.

[24] Acestea cuprind odată cu datele de identitate privind persoana și familia ei, și o seamă de informații reprezentînd de la caz la caz, opinia acesteia asupra vieții folclorice, ocazia și felul în care și-a însușit cîntecele, etc.

[25] Catinca **Moruz,** 63 ani, Dumeni-George Enescu, culeg. G. **Sulițeanu,** 10 XI 1984.

[26] Adela **Rotaru,** 59 ani, ibid.

[27] Gheorghe **Ciucur,** 73 ani Liveni, ibid. cas. 3Id.

[28] Adela I. **Rotaru,** 59 ani, ibid. 11 XI 1984.

[29] Tania El. **Răileanu,** 15 ani, ibid. 8 XI 1984.

[30] Virgil **Medan, Considerații asupra unei teme din rapsodia I de George Enescu,** Simpozion George Enescu, 1981, Editura muzicală, București, p. 380—385.

[31] Viorel **Cosma,** op. cit., p. 43.

[32] Gheorghe **Ciobanu, Izvoare ale muzicii românești. Culegeri de folclor și Cîntece de lume,** București, 1976, p. 96—97, 177 apud. Virgil Medan pp. cit. p. 177.

[33] Virgil **Medan,** op. cit., p. 381.

[34] Carol **Miculi, Douze airs nationaux roumains II,** 1851 nr. II p. 5 apud. Virgil **Medan,** op. cit., p. 381 (culese în 1849—1853).

[35] Bartalus **Istvan, Magyar nepdalok** II, Budapesta 1875, p. 195, apud. V. **Medan,** p. 383.

[36] Din păcate Bela **Bartok** în **Cîntece populare din Bihor,** nu specifică originea variantei maghiare date.

[37] La o urare de peste 140 de versuri, urătorul a încheiat spunînd : „Apăi doamnă, să știți să scrieți, și pînă mîine dimineață scrieți. Mata scrii caietu și-l termini și-ncepi altu" — Nicolaie **Romaniuc,** 42 ani, Cracalia, 8 **XI,** cas. 1, IIk.

[38] Ghizela **Sulițeanu, Une manifestation interessante de la coutume „Calouch d'Hiver" dans la zone danubienne de la region de Brăila.** Congresul sud-est european București, 1974, **Studii de etnografie și folclor, din jud. Brăila,** vol. II, 1976

[39] Nicolae **Romaniuc,** cit. cas. 1IIk Cracalia.

[40] Formația reprezentativă la diferite concursuri este cea din Popeni (Liveni-Cracalia) cuprinde : 1 clarinetist, 1 helicornist („trîmbițaș), 1 flighornist („trîmbițaș-piston"), 1 trombonist și 1 dobaș.

[41] Ghizela **Sulițeanu, Importanța studierii instrumentelor muzicale — jucării construite de copii în folclorul românesc. Studii de folclor.** Sibiu, 1982.

[42] Dan Cozmoleanu. 10 ani, Liveni 13 XI, cas. 4Ix și 4IIIa-c., Florin **Cozmoleanu,** 8 ani, cas. 4Iy.

[43] Informații obținute de la învățătorul Nicolaie **Dupis,** Secretar de Partid și Directorul Căminului Cultural George Enescu, la Cracalia, 6 XI 1984.

Colecția națională de folclor

Marin MARIAN

Așa după cum nu se poate vorbi despre literatura română explicîndu-i devenirea prestigioasă doar prin unicul reper, fondator, al marii desăvîrșiri eminesciene, la fel și în muzica românească nu putem invoca doar marea izbîndă enesciană întru propulsia și identificarea spiritului și a creativității românești în muzica lumii. Pentru noi românii totul a început prin folclor. „La început a fost Folclorul" — trebuie să spunem; întreaga noastră spiritualitate își află rădăcinile înfipte adînc în folclorul care a constituit mai întîi un *missus formativus*, matricea generativă, și apoi aproape în exclusivitate, aerul și pîinea cea de toate zilele a spiritului autohton. Cultura muzicală românească își recunoaște în folclorul muzical un element ineluctabil al conștiinței de sine.

Multașteptatul eveniment al restituirii culturale și al punerii în circulație a acelor valori de neprețuit ale creației și interpretării muzicale populare autentice, care au fost adunate, înregistrate și notate cu migală, cu sacrificiul și cu pasiunea multor cercetători și savanți de la începutul și pe parcursul întregului nostru secol, publicarea deci a imensului fond aflat în arhivele Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice este un fapt cît se poate de meritoriu și îmbucurător, care a început nu de mult să se înfiripe în mod promițător. Astfel, începînd de anul trecut, casa de discuri Electrecord, a lansat progresiv prima serie a unei antologii intitulate „Colecția Document", care, tematic, încearcă o prezentare cît mai amplă și diversă a tarafului românesc tradițional în aspectele cele mai specifice și reprezentative, cele mai arhaice și genuine ale folclorului românesc, întîlnit în regiunile Olteniei, Bucovinei, Bihorului, Aradului, Vlașcăi, Ilfovului și Teleormanului, în Cîmpia Transilvaniei, Maramureș și Oaș.

Ediția aceasta, reunind șase discuri, s-a bucurat de un deosebit succes, imediat după primul contact cu publicul, atît în țară cît și în străinătate. Sîntem siguri că o mai bună difuzare și un tiraj mai serios vor face răsunător acest succes. De altfel cererile de pe piața internă au crescut puternic și în puține magazine specializate se mai pot găsi două sau trei numere ale seriei. În Anglia, la scurt timp după apariția imprimărilor, a fost solicitată susținerea unei prezentări a problematicii pe care o circumscrie prezenta serie „Document", și care a fost conferențiată de dr. Speranța Rădulescu — protagonistul acestui eveniment editorial. Sîntem îndreptățiți să fim entuziaști în fața acestui major eveniment, întrucît el se impune ca atare înaintea a cel puțin trei mari domenii de manifestare și zone de interes ale culturii noastre muzicale: cercetarea și cunoașterea științifică, receptarea estetică, și obiectivarea (creația și interpretarea) artistică. Aceste înregistrări sînt de o extremă valoare pentru folcloristica românească și pentru „democratizarea" etnomuzicologiei, diversitatea și complexitatea pieselor imprimate fiind grăitoare pentru diversitatea și complexitatea problemelor delicate cu care se confruntă știința despre folclor pentru determinarea și sistematizarea legităților unor aspecte legate de instrumentația și armonia populară, heterofonie, poliritmie și acompaniament în omofonie, timbralitate și vocalitate în ansamblul popular tradițional. Pentru întreaga problematică, piesele înregistrate constituie exemplificări sugestive. Valoroase mai sînt aceste vechi interpretări și pentru orice meloman sau om de cultură receptiv la folclor, pentru cultura noastră muzicală în general, deoarece rafinamentul și arhaicitatea, veridicitatea și vitalitatea, etosul și patosul atît de genuin și deplin pe care îl dețin este unul de neînlocuit și inimitabil, adesea inaccesibil epigonismului folcloric, creației și interpretării muzicii populare în afara realităților existente ale tradiționalismului folcloric, play-back-ului de la televiziune și multor orchestre populare amatoare și profesioniste ale centrelor artistice citadine, temperajului perfect și acurateții vocii interpreților de reclamă, virtuozității impecabile și timbralității suprapondérate a marilor orchestre de muzică populară de largă audiență. Și în fine, utilă este această ediție însăși folclorului românesc contemporan, creatorilor și interpreților de azi de la orașe și sate care, în acest fel, și în acest ceas al marilor primeniri și evoluări ale folclorului românesc, beneficiază de acest optim reper al creativității autentice și originale.

Discul consacrat tarafului tradițional din Bucovina (II) conține cîntece ceremoniale de nuntă și — în majoritate jocuri specifice regiunii de nord a Moldovei (Ursăreasca, Arcanul, Cărăgheasca, Șuhacul, Huțulca, Polobocul ș.a.). Întreg acest repertoriu instrumental (împreună cu unicul cîntec vocal: Spune, măiculiță, spune) a fost cules din satul Fundu Moldovei de la una și aceeași formație surprinsă în trei etape pe parcursul a două decenii (1936—1956); muzica aceasta încîntă, prin rudimentaritatea și arhaismul, spontaneitatea și sinceritatea expresiei, prin suprapunerile heterofonice, strettoul în care se succed temele melodice și micile disocieri dintre interpreți. Muzica tarafului din vestul Transilvaniei (III) este reprezentată prin înregistrări efectuate la începutul anilor '60 de către Pascal Bentoiu, Ovidiu Bîrlea, Constantin Costea, Ioan T. Florea, Iosif Herțea și George Vancu, în cîteva sate din Bihor (Dumbrăvița, Cărăudeni și Pietroasa) și Banatul arădean (Covăsînț, Sîmbăteni). Toate aceste piese de joc (în majoritate ardelene — cu diferite alte apelative locale: Pe picior, Hăndrăgelul ori „Sorocul mare"; dar și Mănățele, Poarge sau Mărunțele) se revendică unui arhaic substrat muzical, sînt întrețesute eficient — în ordinea efectului spectacular — cu strigături cu ritm, rimă și înțelesuri subtile, broanca („violoncelul" monoxil ale cărui corzi sînt lovite cu bagheta de lemn a „piscălăului", instrument specific zonei

Aradului și a sudului transilvan) susținînd penetrant și timbrat canavaua heteromorfică a ritmului. Organologia în taraful din centrul Transilvaniei (discul V — acoperind larga zonă a Cîmpiei Transilvaniei care cuprinde văile Someșurilor, Tîrnavelor și Mureșului, delimitată de cele trei lanțuri carpatice) este lipsită de elemente „exotice", deține în genere doar trei categorii muzical-dramatice : purtate, fecioresti și învîrtite ; și totuși, viorile, viola și contrabasul realizează o mare plasticitate și diversitate de expresie, fiecare sat din cîmpie elaborîndu-și propriul său univers repertorial al muzicii de dans. Pentru Cîmpia Dunării (Discul IV : Vlașca-Ilfov-Teleorman) editorii au ales ca reprezentative trei melodii de joc (Brîu, Geampara și Căluș), trei cîntece epice, trei de dragoste și două ceremoniale de nuntă, dintre culegerile făcute de Tiberiu Alexandru, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, B. Marcu, V. D. Nicolescu și C. Prichici între anii 1940—1953. La capătul opus al țării, în nordul Maramureșului și Oașului (VI) universul sonor al danțurilor (fecioresti, bărbătești, învîrtite sau roate) apare mult mai straniu și tensionat ; piesele (înregistrate de către Eugenia Cernea, Iosif Hereța și Mariana Kahane în anii '60, prin satele Breb, Glod, Berbești, Mara și Desești — Maramureș ; și prin Tîrșolț și Bătarci — Oaș) trădează cultul unei estetici muzicale aparte, proprii acestui spațiu geografic și cultural, sensibilă sonorităților aspre, incisive și dure ale viorilor (ori zongorelor și ceterilor), pregnanței energice, monocrome și izoritmice a chitarei (zongoră) și puternicei pigmentări introduse de țîpuriturile (aceste combinații zonale dintre strigături și chiuituri) laconice sau îndelungate, bine impostate și ritmate, divers afectate timbral și onomatopeice, ale vocilor omenești.

Încercînd să suplinească oportunitatea unui pliant adițional, coperta mapei fiecărui disc (de o excelentă prezentare grafică, datorată lui Decebal Scriba), este supraîncărcată cu texte informative de o deosebită valoare documentară, explicativă și educativă. Textul în limba română oferă date despre muzica prezentată pe disc, despre instrumentariumul ansamblului, referiri asupra zonelor culturale, anilor în care au fost efectuate înregistrările de teren, numele culegătorilor și cîteva elemente biografice aparținînd interpreților. Scurte prezentări sînt astfel făcute unor rapsozi și leaderi de formații, ca, Sidor Andronicescu (Bucovina II), Mitică Burcea și Gheorghe Moți — „privighetoarea clejanilor" (Ilfov-Vlașca-Teleorman IV), cu toții pilde ale neîncetatei perfecționări muzicale întru integrarea muzicii și tehnicii lor interpretative în hotarele valorii și optimității artistice, dar și exemple ale spiritului conservator în cadrul autenticității și tradiționalismului. Iar textul tradus în engleză urmărește în mod concis dar sistematic și riguros prezentarea generală a trafului tradițional românesc, oferind lectorului un serial — fiecare fragment de pe mapă trebuie aliniat și continuat cu acela aparținînd discului următor al seriei, pentru a forma un singur text — în a cărui fluență este surprinsă și epuizată în linii generale întreaga problematică a specificității, particularităților, autenticității și fenomenalității muzicii populare românești pentru ansamblul instrumental.

Fie că materialul înregistrat pe disc a fost recondiționat, fie că uneori piesele au fost reinterpretate și reînregistrate conform interpretării și înregistrării anterioare, originale, calitatea acustică a imprimărilor este în general impecabilă. Excelent alese, piesele ne dau deseori senzația insolitului, grație frusteții, rudimentarității pe alocuri, arhaicității pe care ne-o comunică, vitalității debordante, pline de o forță emoțională extraordinară, posedînd întreg farmecul spontaneității și autenticității populare. Asemenea folclor n-a prea audiat orașul românesc, decît foarte rar prin emisiunile de radio. De aceea aceste discuri cu înregistrări de arhivă, pot realiza pentru noi o adevărată revelație a folclorului românesc, reala *întîlnire cu folclorul* a omului contemporan de cultură.

Valoarea pieselor imprimate reflectă rigoarea profesională a tuturor celor ce cu osîrdie au contribuit la editarea acestei antologii (între care, pe lîngă cei deja pomeniți se cuvine să mai amintim pe Ioan Ilișiu — directorul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, pe cercetătorul Horia Bernea și editorul Stela Nachi). Și mai reflectă pe de altă parte și izbînda în fața marii dificultăți a alegerii reprezentativului suprem și proxim, dintr-un material imens și neredundant, calitativ prin excelență, pe care-l deține arhiva de folclor muzical. (A se vedea discul nr. III și nr. V, care ne informează că selecția pieselor a fost făcută în baza indiciilor comunicate încă la începutul secolului de Bela Bartók).

Apariția acestor discuri n-a rămas însă unicul act recent de valorizare editorială a muzicii tarafului tradițional, ci, în paralel cu acesta, el a fost împlinit prin apariția la Editura muzicală a două volume consacrate aceluiași obiect : *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale* — volum semnat de Corneliu Dan Georgescu, și *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* — volum semnat de Speranța Rădulescu. Lansate sub antetul Colecției Naționale de Folclor, aceste ample monografii conțin cîte un riguros studiu științific (cuprinzînd aproape 100 de pagini) de investigare și tratare teoretică, de sistematizare a tuturor aspectelor morfologice pe care muzica populară românească le manifestă în toată complexitatea și simplitatea, frustețea și frumusețea, arhaicitatea și sinceritatea sa de act existențial și estetic. În studiul cărții sale, Corneliu Dan Georgescu, scrutează fugar întreaga activitate de cercetare a muzicii jocului românesc popular din ultimele trei decenii, enumerînd cîteva din contribuțiile mai importante aduse în acest domeniu al cunoașterii științifice în această perioadă, elaborîndu-și minuțios propria metodă de lucru prin analiza atentă a rolului și a elementului muzical în (și decalchierea acestuia față de) cadrul complexului sincretic al actului muzical-coregrafic. Autorul analizează fondul structural, ritmic, melodic și arhitectonic al melodiei de joc și remarcă aspectele dinamice ale repartiției zonale, elaborează o clasificare eficientă a melodiilor instrumentale de joc, o tipologie muzicală ramificată în familii tipologice congruente aparținînd jocului popular, și închide studiul cu cîteva aprecieri și repere relative evoluției istorice a genului pînă în contemporaneitate

Corpusul de melodii conține peste 500 de pagini de exemple muzicale, scrise pentru instrumentul de bază (prim/solistic/melodic) într-o notație simplă (simplificată adesea) și accesibilă, urmînd cu fidelitate criteriul reprezentării exhaustive și a citării reprezentative a organologiei naționale, cît și a extensiei și diversității geografice și metro-ritmice a muzicii jocului românesc. Pentru această muzică, prezenta antologie rămîne cel mai complet atlas.

Dacă aspectul monodic al muzicii de dans pare, în ordinea teoretizării, o problemă mai puțin disputată și precedată de mai ample investigații și investiții, culegeri, sistematizări și notări, problema armoniei populare rămîne de o delicatețe și complexitate încă insuficient elucidată și exhaustiv atinsă. Iată pentru ce este notabilă valoarea lucrării semnate de Speranța Rădulescu, constituind un merituos și util răspuns, complement sau dual, la acest prim set de discuri din Colecția Document, care la rîndul său constituie replica vie a ceea ce va fi adnotat, teoretizat și prezentat în volum sub forma sistematizării teoretice și a transcripției antologice. Și mai constituind încă, acest volum, un excelent și util manual orientării, comparării, cunoașterii și aplicării, verificării autenticității și purității operării folclorice a universului sonor de către tarafurile și orchestrele populare amatoare și profesioniste contemporane. În acest sens, de remarcat rămîne claritatea concluziilor celei de a treia părți a studiului introductiv: *Limbajul armonic al jocurilor românești*, cu problemele centrale de concentrare a atenției asupra „idiomurilor armonice" și cu sinteza sa asupra acompaniamentului armonic în taraful tradițional (III, 1, 5). Plecînd de la simpla constatare că „Țăranul, negreșit, nu practică armonia, totuși o gustă" (Constantin Brăiloiu), Speranța Rădulescu merge mai departe de ceea ce istoria muzicii a conștientizat drept factorul armonic, modal și diatonic, al muzicii populare, și de ceea ce etnomuzicologia a concluzionat în problema acompaniamentului armonic (vezi partea II-a, 3, 4), studiind diferențele specifice și rafinamentele întîlnite în armonie datorită timbralității cu care operează ansamblul (vezi: *Acompaniamentul al cărui compartiment secund este dominat de cobză, chitară, zongoră / țambal / vioară — violă / acordeon*, în III, 2, 3, 4), operînd asupra fenomenului armonic al folclorului românesc cu ajutorul termenilor generici ai „plurivocalității" și omofoniei (v.p. II: *Omofonia în contextul formelor plurivocale relevate de folclorul românesc*, în special pct. 1, 2). O temeinică prezentare a variantelor tarafurilor tradiționale și a orchestrelor populare în dispozițiile lor tipizante sau disnomice, în tendințele lor dizolvante sau aglutinante de elemente noi și sugestii sonore, este făcută de autoare chiar la începutul studiului său (I, 1—6). Antologia care constituie partea a IV-a a prezentului volum, cuprinde 758 de transcrieri (dintre care aproape jumătate sînt redactate de autoare) ale unor cîntece cu acompaniament armonic (piese culese din 1928 încoace), în aspectele cele mai tipice și specifice din cele mai reprezentative zone folclorice.

Înregistrarea pe disc a unei cît mai considerabile părți din înregistrările de arhivă, împreună cu publicarea unor asemenea antologii avizate de un stil și metodă profund științifice, constituie un act necesar și de o înaltă valoare și sens nu numai pentru folcloristica românească contemporană, ci și pentru însuși folclorul român. Căci pentru actualitatea folclorului românesc mai sînt încă multe de făcut din partea culturii noastre. Proliferarea genului folcloric și cultivarea gustului public pentru acesta este un fenomen din cele mai ample și complexe ale contemporaneității românești, dar încă nevegheat suficient de o critică specializată și nu corespunzător urmărit de o eventuală cronică a muzicii populare. Aceasta, doar ca să dăm un exemplu pentru un aspect în care fenomenul folcloric modern rămîne prea descoperit din partea unei asistențe responsabile și strict necesare: atitudinea critică de specialitate și de masă. Ceea ce deocamdată ar fi minunat ca să se continue și să se intensifice, ar fi publicarea acestor antologii critice, mai ales a imprimărilor de disc cu care Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice intenționează să continue seriile colecției „Document", imprimări care merită a fi susținute cu orice efort. Căci aceste venerabile antologii sonore constitue pilde vii și oglinzi ale folclorului românesc contemporan, utile reflectării și primenirii sale.

Mircea Eliade și muzica românească

O întîlnire cu Mircea Eliade

Aflîndu-mă în noiembrie 1972 pentru a doua oară în Statele Unite, pentru aducerea în țară a manuscriselor marelui muzician Ionel Perlea (donate testamentar Uniunii compozitorilor), nutrisem și o dorință secretă : să-l întîlnesc pe Mircea Eliade. Ideea nu era lipsită de legătură cu realitatea, Eliade și Perlea fiind cumnați.

Cum „The Council of Leaders and Specialists", care mă mai invitase, oferea generos oaspeților săi și cîteva capricii — de pildă voiajuri sau recomandări pentru a întîlni unele personalități — opțiunea mea a devenit clară : Chicago ! Eliade se arătase dispus să mă vadă.

Din centrul orașului, port al imensului lac Michigan, am străbătut cu trenul electric zeci de kilometri pînă la cetatea universitară a statului Illinois. Mă conducea însoțitoarea mea, amabila Doamnă Polly, care înțelegînd că în emoția unei atari întîlniri prezența sa era de prisos, nu dorea decît să-mi arate drumul.

Am descoperit amîndoi casa din Woodlawn Avenue 37, apoi am condus-o pe însoțitoarea mea la stația cea mai apropiată și m-am reîntors singur spre casa Profesorului.

Dar în zadar, casa dispăruse.

Nu m-am plîns niciodată de lipsa simțului de orientare și studiile de urbanism făcute în trecut la arhitectură mă ajută să descopăr străzile importante ale unui oraș și să-mi imaginez chiar, din cîteva repere, planul său.

Pentru prima oară, în acea seară de noiembrie 1972, mi s-a întîmplat însă să intru în panică, să mă învîrtesc ca o veveriță într-o colivie rotativă pe străzile acelea pustii, căutînd casa Profesorului Mircea Eliade. Exact ca în unele din romanele sale !

Printr-un miracol, cînd ora de întîlnire fusese depășită cu totul nepoliticos și pierdusem orice speranță, a apărut dintr-odată, în fața mea, casa cu numărul 37 din Woodlawn Avenue.

Marele savant și scriitor român era înclinat în seara aceea mai mult să asculte.

Mi-l imaginasem altfel, poate mai expansiv, dar astăzi — după ce am citit unele din multele sale cărți — înțeleg că un om care a gîndit atît de profund, preferă să scrie sau să tacă, decît să vorbească.

De la 7 seara pînă înspre 3 dimineața, s-au schimbat totuși multe idei. Mircea Eliade era la curent cu tot ce se scrie important în țară, cunoștea uimitor de bine revistele, nivelul ideilor. Mărturisirea sa, cunoscută de altfel,că nu-și poate scrie opera românească decît în limba maternă, era legată de ideea că n-a încetat nici o clipă să se considere scriitor român De aici, marea sa dorință de a fi cunoscut în țară, nevoia de contact, legitimă, cu cititorii noștri. O întrebare a revenit însă cu obstinație, ca într-o formă de *rondo* :

— Cum ți se pare muzica lui Ionel ?

Imprimată în memorie, am descoperit mai adînc cheia acestei obstinații de curînd, citind cartea sa *Amintiri* publicată în limba română, la Madrid.

Am aflat din aceste *Amintiri* că Eliade a cîntat bine la pian în tinerețe — Rachmaninov, Debussy (piese grele !) — că a fost și compozitor, fiind autorul unei opere intitulată *Tomiris*.

Dacă aș fi avut atunci cît de cît cunoștință de vechile sale preocuppări muzicale, discuția ar fi putut să fie mai tehnică, ca între specialiști. Așa cred că am conversat în general, despre sincera și profunda mea admirație pentru genialul muzician care a fost Ionel Perlea. De altfel, pe atunci, nu cunoșteam încă excepționalul său poem simfonic *Don Quijote*, nici ultimele sale lucrări, ca să-i fi putut spune mai mult. I-am mai spus de asemenea că Ionel Perlea a fost un muzician care a trăit și a slujit atît de intens și cu atîta devoțiune arta sunetelor, încît tot ce a înfăptuit ca șef de orchestră și compozitor este unic. Nu neg că, pentru compozitor, mai sînt încă multe de făcut, pentru că destinul creatorului e mai aspru decît cel al interpretului.

Seara fusese intensă, pînă la epuizarea întregii energii. Nu și pentru Mircea Eliade, care abia începea să iasă din labirintul său de gînduri și tăceri.

Forma de *lied* (A—B—A) a serii — conversația destinsă în locuința sa, *dinner* prelungit cu vinuri franțuzești la clubul profesorilor Universității din Illinois, apoi din nou conversație tihnită în locuința sa — a făcut ca orele să se furișeze printre ideile dialogului, devenit viu.

Periplul către Chicago avea să se încheie cu un gest simbolic : un generos cadou din cărțile autorului, cu autografe calde. Am intrat atunci în camera sa de lucru unde, pe patru pereți de bibliotecă compactă se aflau exemplarele operelor sale, tipărite aproape în toate limbile pămîntului : în cele mai variate dimensiuni și înfățișări grafice, în toate culorile și nuanțele spectrului, impresia lor m-a copleșit.

Mă aflam ca în inima unei pietre prețioase, care, în loc să strălucească de afară, își răsfrîngea lumina spre înnăuntru, cu o policromie de o intensitate fascinantă.

Puterea spiritului, cînd se multiplică, devine forță megatonică. Am plecat cu un taxi, ametit în toate chipurile, străbătînd lungi bulevarde de pustii, viu luminate, pînă în centrul orașului Chicago.

Începea să se lumineze de ziuă și deasupra lacului Michigan plutea o ceață ultramarină.

Theodor GRIGORIU

Mircea Eliade și arta sunetelor

... L-am cunoscut în toamna anului 1982. Tocmai terminasem de compus opera „*Domnișoara Christina*“ după romanul său omonim și speram să-mi fie dat să îl întîlnesc pe marele gînditor. În fapt — și acest lucru mi se pare semnificativ — întîlnirea noastră propriu-zisă a fost precedată de o alta, misterioasă, cu totul întîmplătoare, pe una din numeroasele străzi ale New York-ului, în circumstanțe ce păreau să evoce lumea fantastică a scrierilor sale. Pot spune că am trăit atunci revelația universurilor paralele ...

Citindu-i nuvelele, fusesem de la bun început impresionat de muzicalitatea extraordinară a stilului său literar — muzicalitate ce se degajă atît la nivelul microstructurii, din cuvinte, metafore, fraze, cît și la cel al marilor articulații, al formei de ansamblu. Dealtfel, discuția avută cu marele scriitor și filozof mi-a relevat un la fel de important fenomenolog al artei sunetelor.

Experiența sa muzicală era și ea copleșitoare ; se afirmase încă din anii copilăriei ca un virtuoz al pianului, avînd și înclinații componistice : adolescent fiind, scrisese deja o operă, „*Tomiris*“ ! Interpreta frecvent la pian sonate de Beethoven, lucrări de Haydn, Brahms, Grieg, Debussy sau Rahmaninov. Demonstrînd și remarcabile calități vocale, avea plăcerea să cînte adeseori doine, colinde și chiar arii din opere. În anul 1933 a susținut mai multe conferințe despre muzicile primitive, oferind pentru prima dată publicului bucureștean ample analize și exemplificări din folclorul extra-european, sub genericul „*Magia și originile muzicii*“. A avut strînse relații cu muzicologi de prestigiu, ca George Breazul, Constantin Brăiloiu, Alain Daniélou și Harry Brauer. A fost prietenul unor mari muzicieni, printre care George Enescu, Ionel Perlea (care i-a fost și cumnat), Marcel Mihalovici, Monique Haas, Wilhelm Kempff și Leonard Bernstein ... În sfîrșit, a iubit în mod special creațiile lui Bach, Mozart, Verdi, Wagner, Webern, Bartok, Berio, demonstrînd și o admirabilă deschidere spre muzica nouă, ca și spre jazz.

Grație dăruirii cu care istoricul literar Mircea Handoca a recuperat o serie de inestimabile manuscrise aparținînd lui Mircea Eliade, oferim cititorilor, ca o elocventă ilustrare a preocupărilor muzicologice ale marelui om de cultură, cîteva fragmente din conferința pe tema „„Magia și originile muzicii“, susținută în noiembrie 1933 la Sala Dalles din București.

„*Caracterul cosmic — în sens de creație în ritmul cosmosului — al muzicii primitive. Elementele fonice sînt integrate în melodie fără a fi purificate, canonizate ; nu există o asceză prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat pînă atunci (vîntul, apele, fiarele, paserile). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiași cosmos natural, magic, de unde au pornit; observați cum sunetele se înapoiază la originea lor fizică, vitală ; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canon al emoțiilor estetice. De aceea melodiile nu sînt armonizate ; sunetele nu se organizează* unele față de altele, *ca în mijlocul unui organism muzical*

Vraja ploii

Două elemente : magia apei și evocarea norilor. Virtutea magică a sunetului lichid, a bolboroselii ; o nouă creație, o evocare „esențială“. Conform concepției magice, sunetul poate chema obiectul pe care îl reprezintă (prin cuvînt) sau îl evocă (prin fonetică pură). Contactul simpatic, de prefigurare.

Evocarea norilor ; element continental — față de elementul maritim.

Ma mia

Veddi, vechea populație autohtonă a insulei Ceylon, înrudită cu populațiile Senoi din Malacca, Toala din Celebes și grupurile Gond din centrul Indiei.

Cîntec care reprezintă foarte bine momentul cînd melodia se emancipează de valoarea liturgică a sunetului. Melodie pură, legănare ; nostalgie. Comuniune cu ritmul vegetal, evo-

carea junglei. Nostalgie; stare sufletească informă, de aşteptare, de minunare, de teamă că această încîntare se va sfîrşi. Nu e un strigăt de bucurie, ci o discretă comunicare a fericirii, parcă ar fi şoptită.

Hopi

Cîntecul izbucneşte cu urale, ecouri din templele soarelui. Simbolismul solar este evident în toată bucata. Dansul: hieratic; simbolismul mîinii drepte. Întoarceri pe loc; trepte către lumină. Mîna mereu ridicată; contactul magic cu soarele.

Nisau (Melanesia)

Cîntec funebru. Valoare magică: să nu se deştepte mortul; să fie dus asemenea florilor pe valuri. Legănare maritimă.

Concepţia melaneziană a morţii: întoarcerea la Mamă, în Apa primitivă (Ur-water).

Pueblo-Indienii (Amerindienii)

Cîntec funebru; continental. Munţii, principiu masculin; zei continentali, Strigătul ultim, înainte de a se înapoia timpul — pămîntului. O sfîşiere, dar nu dramatică, feminină, ci tragică, bărbătească.

Ultima noapte, priveghiul; nostalgia, amintirea cîmpiilor, a soarelui pe care mortul trebuie s-o ia cu el.

Exeget al civilizaţiei, al culturii milenare a poporului român, Mircea Eliade a evidenţiat în impresionantul său studiu „De la Zalmoxis la Genghis-Han" o serie de aspecte esenţiale în definirea ştiinţifică a spiritualităţii noastre muzicale. Astfel, referindu-se la originile şi evoluţia complexă a acelei pietre unghiulare a folclorului românesc care este balada „Mioriţa", Eliade seria în capitolul „Prestigiul baladei":

„Sub forma de baladă sau colind, „Mioriţa" este răspîndită în toate provinciile româneşti, dar ea circulă de asemenea în Iugoslavia şi Macedonia. Şi totuşi aria de răspîndire era mai vastă în trecut. În zilele noastre regiunea cu cea mai mare densitate este Cîmpia dunăreană. În regiunea Vrancei ea avea o asemenea popularitate că Ion Diaconu ne asigură că „numai în biserică nu se cînta Mioriţa". La fel şi în Oltenia balada era mai răspîndită odinioară (Fochi, pp. 424 sq.).

Pe de altă parte „Mioriţa" este una dintre rarele balade care are o melodie proprie: informatorii declară că ei cunosc melodia de foarte multă vreme (din bătrîni). Cu tot caracterul ei pastoral ,balada circulă şi în mediile agricole (de exemplu în Bărăgan) şi, dimpotrivă, ea este slab atestată în unele regiuni în care predomină economia pastorală (de exemplu la „mărginenii" de lîngă Sibiu). În regiunea Vrancei mulţi păstori n-o cunosc în timp ce ea este cunoscută în sate. O altă probă a vitalităţii baladei o constituie capacitatea ei de adaptare la realităţile geografice şi regionale: numele personajelor, a rîurilor, a munţilor etc., reflectă mediile în care au fost notate variantele (ibid., p. 420).

Toate acestea, ni se pare, probează că:

1. „Mioriţa" se bucură de o situaţie excepţională, care poate fi considerată unică în experienţa spirituală a poporului român (astfel, încît iritaţia unor autori faţă de „prestigiul unic al baladei" nu era justificată);

2. este vorba de o creaţie populară autentică, care nu-şi datorează renumele perfecţiunii literare a variantei Alecsandri;

3. capacitatea ei de a reflecta medii geografice variate şi realităţi sociale diferite, faptul că este recitată sau cîntată în limba actuală, confirmă, pe de o parte, caracterul ei general românesc, şi, pe de altă parte, subliniază continuitatea a ceea ce am putea numi „Procesul creator" pe care îl vom examina mai departe.

Pe scurt, dacă „Mioriţa" se întîlneşte în toate regiunile locuite de români, dacă nici o altă piesă folclorică nu s-a bucurat de o asemenea popularitate, ştiind că într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat circulaţia ei era încă şi mai intensă, dacă variante noi s-au înregistrat continuu — o primă concluzie se impune: avem de-a face cu o creaţie folclorică încă vie, care emoţionează ca nici o alta sufletul poporului; altfel zis, există o „adeziune" totală şi spontană a poporului român la frumuseţile poetice şi la simbolismele, cu implicaţiile lor rituale sau speculative, ale baladei. Se poate deci conchide că preferinţa unor autori moderni, cînd ridicau „Mioriţa" la rangul de arhetip al spiritualităţii populare româneşti, nu era complet arbitrară. Insistînd asupra unicităţii „Mioriţei" ei nu fac decît să urmeze opţiunea unui popor întreg. Numai adjectivul „mioritic" este invenţia literaţilor: lumea mioritică *era deja simţită de popor ca un univers deosebit şi incomparabil.*

În cele din urmă putem spune că era justificat să se vadă în baladă o expresie exemplară a sufletului românesc".

Am dorit să reliefez prin toate cele de mai sus, încă una dintre multiplele valenţe ale acestei tulburătoare personalităţi a culturii româneşti şi universale care, „străpungînd acoperişul" cunoaşterii, s-a înălţat peste focul malefic, trecînd, ca şi eroul său Egor, dincolo de „vămile somnului"...

Şerban NICHIFOR

Remember

La dispariţia unui mare creator de cultură te năpădesc deobicei amintirile. Cu atît mai mult cu cît opera lui Mircea Eliade mi-a fost un punct de reper şi reflecţie mulţi ani din viaţă. Cînd i-am citit pentru prima dată (era prin anii '50) *Secretul Doctorului Honigberger* şi mai apoi *Yoga* am descoperit un univers mult necunoscut mie, deşi de o covîrşitoare prezenţă, fan-

tastic și totodată real, un *spectacol* al lumii, plin de neprevăzut, fascinant.

I-am adîncit apoi opera și m-am apropiat în etape de semnificațiile adînci ale gîndirii sale filosofice și artistice, marcă a omului de geniu și a cercetătorului prob și luminat.

Poate că povestirea sa *La țigănci,* care mi-a dăruit subiectul celei mai ample lucrări de pînă acum, m-a impresionat, ca nimic altceva, prin incerta, fluctuanta graniță dintre realitate și opusul ei, prin ingenuitatea desfășurării situațiilor, prin deschiderea — tipic muzicală ! — a *timpurilor suspendate* ... Nu am încetat să reflectez la aceste minunății atît în anii premergători hotărîrii de a da *glas* „Țigăncilor" cît și în anii compunerii acestei opere, șapte la număr.

L-am întîlnit pe Mircea Eliade, de cîteva ori în acest răstimp, la Paris, în locuința sa din Montmartre. Cunoștința noastră a fost scurtă, timpul și mai scurt. Dar am fost în măsură să-i povestesc — măcar atît ! — muzica „Țigăncilor", încercînd să-i traduc în cuvinte ceeace în fapt este *numai* sunet. Textul însuși, pe care l-am folosit netransformat în libret, a fost o *partitură* pe care nu am făcut altceva decît să o transcriu și să-i surprind (după ani de meditație) valențele muzicale. Parte sînt explicit notate de autor (vezi „Dansul Țigăncii"). Altele rezultă evident, după un elaborat proces de decantare. Odată cu dispariția oricărei fabulații rămîn, ireductibile, *esențele* muzicale a căror transcriere urmează legi de compoziție. Periplul *profan-sacru,* cheie de fapt, a întregii opere a lui Mircea Eliade l-am realizat printr-o progresivă și infinitezimală „purificare" a realității temporale, hieratizare și prefigurare absolută a sunetului global și a *comportamentului* muzical al personajelor. Mitul „trecerii" l-am înfățișat făcînd apel la elemente folclorice ancestrale (ritmuri de tip ak-sak) care subîntind aproape în totalitate dansurile celor trei fete. Prolixitatea citadină, haotică, dezorganizată, ticurile verbale burlești ale personajului central se transformă și se topesc treptat, de la începutul spre ultimele secvențe ale operei, într-o magmă sonoră statică, imobilă, *«hors temps»* definită, iar modalismul cromatic, în care este în general structurată muzica, își capătă o rezolvare *centrată* de tip „cosmic" ...

Îmi rămîne mereu vie imaginea unui om în vîrstă, chinuit de o teribilă boală a articulațiilor („am avut întotdeauna litera sub mînă și nu am scris altcumva. Trebuie, acum, la bătrînețe, să mă împac cu gîndul de a bate la mașină cu mîna stîngă !..."). Un om a cărui vitalitate spirituală și prezență *activă* în mijlocul tuturor problemelor contemporane (era permanent și perfect informat în ce privește literatura și cultura românească actuală !) rămăsese intactă și parcă netrecută prin *timp.* Pregătea la Chicago, împreună cu un colectiv pe care îl conducea, apariția unei monumentale Enciclopedii care urma să-i apară „în dar" (după cum spunea) odată cu împlinirea vîrstei de 80 de ani (1987). Mi-a mai spus ceva, și anume : să mă grăbesc. Era foarte interesat să asculte muzica *Țigăncilor ;* credea că dacă într-adevăr ea va fi așa după cum i-a fost „povestea" mea, va fi o realizare. Mai știa că este un om bătrîn și că nimeni nu-și cunoaște viitorul (de zi cu zi) ...

Dispariția sa lasă un mare gol în cultura românească și universală și, în inima celor ce l-au cunoscut, sentimentul unei pierderi ireparabile. Mie, în plus, sentimentul unei datorii neonorate. Dar cîți cunosc piedicile din calea nașterii unei *opere !*

Nicolae BRÎNDUȘ

DUMITRU BUGHICI — „CVARTETUL DE COARDE NR. 5"

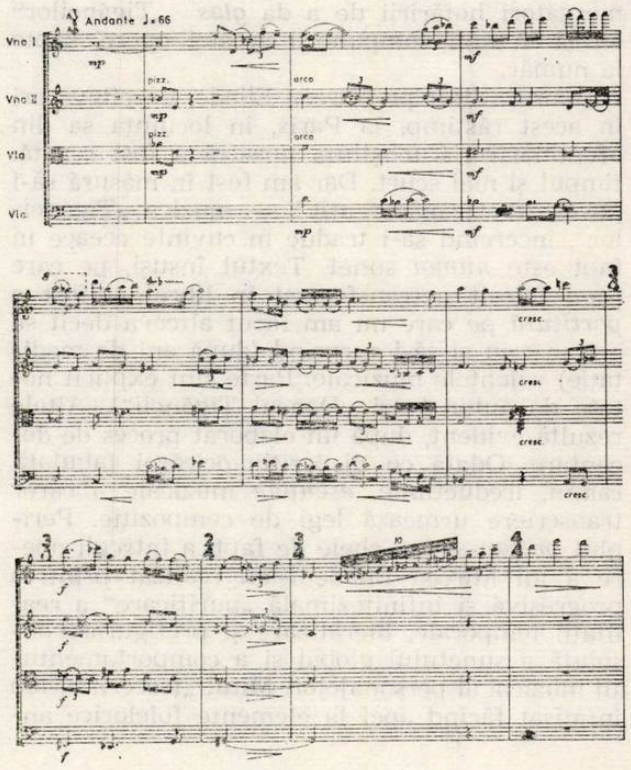
Gabriel TOMESCU

Aparținînd generației maeștrilor noștri, compozitorul Dumitru Bughici s-a definit în contextul varietății de orientări și tendințe stilistice care sînt proprii școlii contemporane românești de creație — aspect important, esențial am spune dar nu prezență unilaterală — prin asimilarea mai multor elemente de structură și expresie din muzica de jazz, elemente față de care adoptă atitudini diverse, de la citatul de caracter pînă la prelucrarea cea mai elaborată ; finalitatea este aceea a conturării unui domeniu sonor specific, de impresie consistentă, oglindă a personalității autorului său.

În rîndul opusurilor numeroase, orchestrale și camerale cu precădere, care poartă această pecete, Cvartetul de coarde nr. 5, (distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor), reprezintă o lucrare de sinteză, un moment de referință pentru cercetarea evoluției gîndirii componistice a lui Dumitru Bughici. Interpretată în primă audiție la Iași de către Cvartetul „Voces", ansamblu artistic de prim rang în ierarhia națională, de prestigiu european, căruia îi este dedicată lucrarea, i-au fost aduse mici modificări neesențiale, rezultat mai de grabă al preocupării compozitorului pentru calitatea formulării sonore, pentru ținuta contactului muzicii sale cu interpreții, cu publicul.

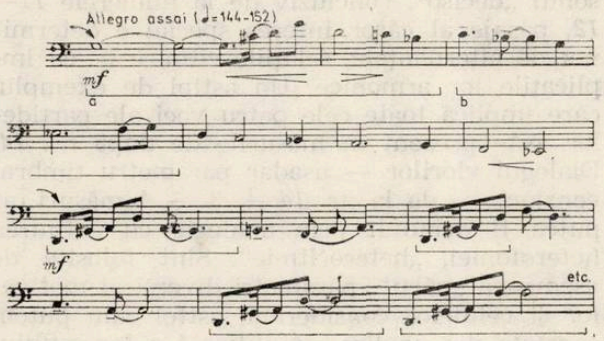
Pe planul concepției mobilul declarat al realizării cvartetului este pe de-o parte contopirea în formulele clasice — aici, cea de sonată, cea mai complexă deci — a unora dintre genurile muzicii de jazz — după cum vom vedea — fox-trot, blues, slow — cu ritmico-melodica lor, iar pe de altă parte desemnarea întregii lucrări într-un unic arc evolutiv, dintr-o singură trăsătură, în locul obișnuitei succesiuni de trei, patru mișcări, în scopul asigurării unei maxime fluențe a discursului sonor. Lucrarea evoluează deci sub semnul unei duble integrări : structurală și structural-stilistică.

Articularea formei propriu zise de sonată este precedată de o introducere de atmosferă *Andante,* secțiune dominată de timbrul de lirism acut al viorii prime, oscilînd între melancolie și *dramatism* subliniat *(ex. 1).* O linie melodică cu evoluție foarte sinuoasă, de factură rapsodică, se agită capricios între extremitățile unui ambitus de deosebită amplitudine, cu ritmică în maniera „ad libitum", variată în diversele sale dimensiuni : intervalică, dinamică, ritmică, metrică, combinații de articulare — legato, după numărul 1 al partiturii, mai ales, cromatică. Prin contrast, comentariul celor trei parteneri utilizează cu precădere mersul treptat, formează un pachet armonic bogat cromatizat, cu mișcare constantă, bază în raport cu care se situează melopeea viorii prime. Desigur, „întîmplarea" a făcut ca punctul culminant al acestor efuziuni din introducere, solo-ul viorii prime din măsurile 10, 11 să cadă în locul determinat de „secțiunea de aur" — clasică măsură a echilibrului, observație de importanță poate minoră în sine, dacă această proporție nu s-ar regăsi marcată și la scara întregii lucrări, cum vom constata.



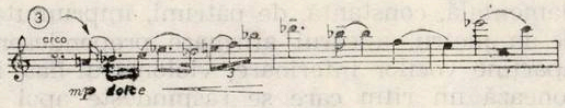
Ex. 1

Prima temă este expusă de violoncel — *Allegro assai* și se distinge în context prin continuitatea liniei sale melodice față de acordurile despărțite de pauze ale celorlalți trei, apoi, prin complementaritatea ritmică și prin



Ex. 2

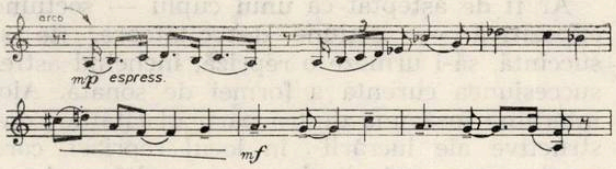
extrema gravă a ambitusului, pe care o abordează. Interesantă este de menționat marcarea de către compozitor a partidei — sau partidelor — ce prevalează în fiecare moment al discursului muzical, indicații apreciate de interpreți. Tema primă *(ex. 2)* impune — subliniată parțial solo — celula „*a*", construită pe pilonul cvintei *re,* așezat între lungul *sol* fundamental și octava sa ; importanța fiecărui sunet rezidă și în raporturile metroritmice cu celelalte. Rolul generator al celulei „*a*" se evidențiază după o măsură deja, la analiza ritmului celulei „*b*" — un „*a*" amplificat la dublu —. Debutul acordic al secțiunii este continuat printr-o țesătură polifonică al cărei dinamism se sprijină pe întreținerea unei pulsații permanente de optimi, rezultat al suprapunerii ritmurilor complementare. La nr. *1* + 11 măsuri vioara a doua, apoi de la nr. 2 violoncelul, îngînat de ripostele violei, readuc în atenție celula „*a*", redusă la prima sa jumătate (viola — nr. *2* + 7 măs. și urm., violoncelul nr. *2* + 9 măs. —). Și nu fără motiv, căci iată această primă jumătate la vioara primă (nr. *3* al partiturii) generînd melodica secțiunii următoare *(exemplul 3).* Vioara primă în dia-



Ex. 3

log — omofonic de astă dată — cu blocul celorlalți trei. Înainte de numărul 4 apar porțiuni mai largi din temă, celule „*a*" și „*b*".

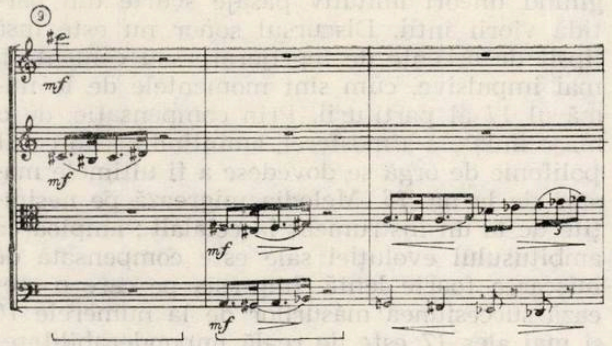
Intervenții de factură mai degrabă solistică, punctate de acorduri placate și îngînări la două voci (nr. *4* + 7 măsuri) asupra unor celule „directe" sau „prelucrate" din tema inițială preced, pregătesc expunerea temei secunde, desfășurare sonoră impulsivă, fremătătoare, ce pare a amplifica în spiritul său accentele de tensiune, de vitalitate, cu nuanțe poate pe alocuri sumbre, grave am zice, ale temei prime.*(exemplul 4).* Melodica cu rol propriu-zis



Ex. 4

tematic a viorii prime se sprijină esențialmente în demersul afirmării sale de suportul ritmico-armonic al partenerilor : pulsația de optime cu punct — șaisprezecime de la vioara a doua și violă și basul de pe timpli I al violoncelului, ce formează împreună o serie de acorduri fiurate, un adevărat coral armonic, a cărui complexitate crește și în care mișcarea vocilor este exclusiv treptată, în general cromatică. Înrudită ca intervalică cu aceea a temei prime, motivul secund (II) al temei a doua reprezintă el însuși o reluare variată a celui dintîi (I). Evoluția în continuare a discursului sonor, deși întemeiată pe ritmico-melodica anterioară, pare să asculte de un „principiu al nerepetării" am spune, caracteristică structurală generatoare de formulări mereu noi, dinamizante pentru cursul muzicii.

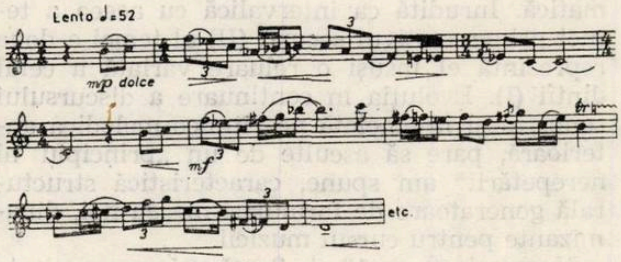
Numerele *9* — *12* + 3 măsuri se constituie într-o secțiune dezvoltătoare, amplificativă, de dimensiuni relativ reduse. Pornind de la motivul din exemplul 5, de importanță generatoa-



Ex. 5

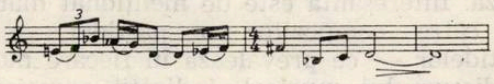
re mai ales pe plan ritmic (regăsim aici situația de după numărul *3* al partiturii) compozitorul realizează cu melodica tematică o sinteză de structură, mai mult, o unificare, omogenizare de spirit, aceasta sub rezerva unei opinii personale, — demonstrabilă prin coexistența în climatul ritmic amintit a temei prime (nr. *9* + 3 măsuri, violoncel), cu amintirea unei intervenții a viorii solo de la numărul *6,* acum la violoncel (nr. *10* + 3 măsuri) sau reminiscențe ale temei secunde (nr. *10* + 8 măsuri) dar respirînd permanent un aer nou, purtînd mereu un nou mesaj. După nr. *11* vocile se unesc — vioara a doua singură — în unisonul unui accent dramatic — punct culminant al acestei secțiuni dezvoltătoare care reunește virtuțile expresive ale unui crescendo puternic cu accelerando-ul final.

Ar fi de așteptat ca unui cuplu — secțiune expozitivă — secțiune dezvoltătoare, fie și succintă, să-i urmeze o repriză, încheind astfel succesiunea curentă a formei de sonată. Aici intervine însă una dintre particularitățile constructive ale lucrării : în locul reprizei, care va fi consemnată ulterior apare o altă secțiune, *Lento*. Ar fi de fapt vorba despre o altă „mișcare", o altă parte, iar nu de o secțiune dacă întreaga lucrare n-ar fi fost concepută într-un singur bloc. Binevenit *Lento* după învolburarea precedentă, din care prima vioară a lipsit. Ea se face auzită acum într-o lirică opoziție de expresie cu partenerii. Intonează o melopee calmă, luminoasă care se cere interpretată „ad libitum", poate cu o tentă rapsodică, descriptivă (exemplul 6). Atmosfera poetică, melan-



Ex. 6

colică pe alocuri, pe care o degajă, pare a convinge și pe ceilalți să replice mai „pașnic", îngînînd uneori imitativ pasaje scurte din partida viorii întîi. Discursul sonor nu este însă lipsit de accente de îngrijorare sau comentarii mai impulsive, cum sînt momentele de la numărul *14* al partiturii. Prin compensație, de o mare liniște a atmosferei, amintind de un coral polifonic de orgă se dovedesc a fi ultimele măsuri de la nr. *16*. Melodia migrează pe nesimțite de la un instrument la celălalt ; amploarea ambitusului evoluției sale este compensată de mișcarea foarte lentă. Impresia pe care o creează succesiunea măsurilor de la numerele *16* și mai ales *17* este de reală imponderabilitate, „dizolvare în eter" (vioara I — acordul desfășurat înainte de nr. *18*). Așa cum mai consemnam iată din nou o reluare motivică ascunsă, rezultată din confruntarea analitică a partidei viorii prime de la nr. *4* și nr. 15 + 5 măsuri, preluată de violă. Nonrepetiție în macrostructură nu înseamnă de fapt deloc risipire, înșiruire de ritmico-melodici nemaiîntrebuințate. Dimpotrivă aici noutatea „nesfîrșită" apare ca rod al ingeniozității combinative, creatoare a compozitorului, care utilizează aceleași cîteva valori și chiar aceleași structuri ritmice simple, de bază, deci o microstructură limitată, impunînd o strictă economie de mijloace de expunere melodică. Sînt astfel de menționat, alături de momentele de evoluție paralelă sau contrară, sincron ritmic (de exemplu nr. *3* + 9 măsuri, nr. *5* + 4 măsuri, nr. *6* + 2 măsuri, nr. *14* + 7 măsuri și respectiv nr *10*, nr *10* + 9 măsuri), cele mai frecvente sau unisonul „deciso", concluziv de la numerele *11—12*, pasaje al căror interes special e determinat de alternanțele, relațiile ritmice — cu implicațiile lor armonice. Un astfel de exemplu, care implică toate cele patru voci ale partidelor, este prezent în măsurile de după nr. *14*. Dialogul viorilor — așadar parametru timbral constant — de la nr. *14* + 3 — 4 măsuri, ar putea fi denumit prin analogie cu definirea heterofoniei, „heteroritmie". Sînt folosite de asemenea „părți", parametri diverși ai motivelor și celulelor considerate, astfel cum putem constata din analiza simplificată a începutului temei din ex. 6 și a partidei viorii secunde de la nr. *17*, care reprezintă de fapt începutul și sfîrșitul secțiunii „lento". *(exemplul 7)*. Se re-

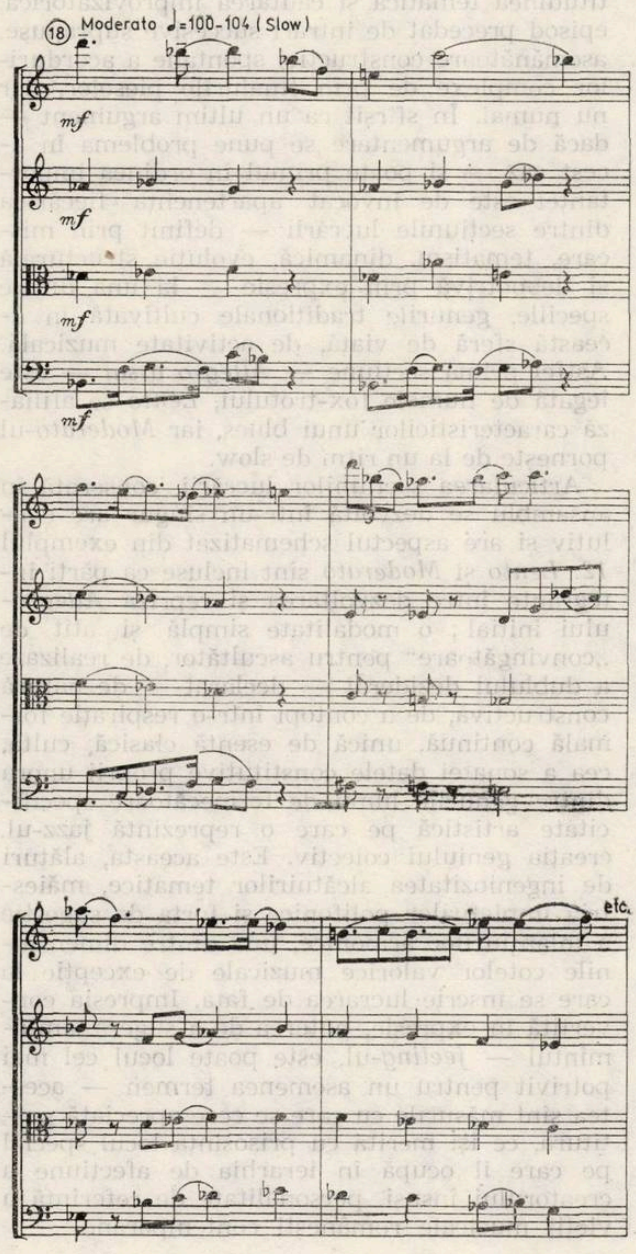


Ex. 7

marcă implicarea articulației instrumentale notate, în modificările și întrepătrunderile menționate, de natură ritmică și melodică. Este doar un exemplu între multe altele, poate mai puțin semnificative pentru relevarea acestui tip de devenire a dimensiunilor lineare ale textului muzical. În mod similar este de observat evoluția secțiunii dezvoltătoare deja amintite — nr. *9* — nr. *12* + 3 măsuri, pentru a putea vedea cum se „adună", se „întețesc" în componența melodiei formule altfel deja des întrebuințate dar care par acum să se „alinieze" succesiv pentru a da culminația la unison. Toate celulele notate din această sinteză ritmică și melodică au fost preexpuse ; ele se află aici într-o formulare condensată, concentrată asupra climaxului, de efect astfel foarte subliniat.

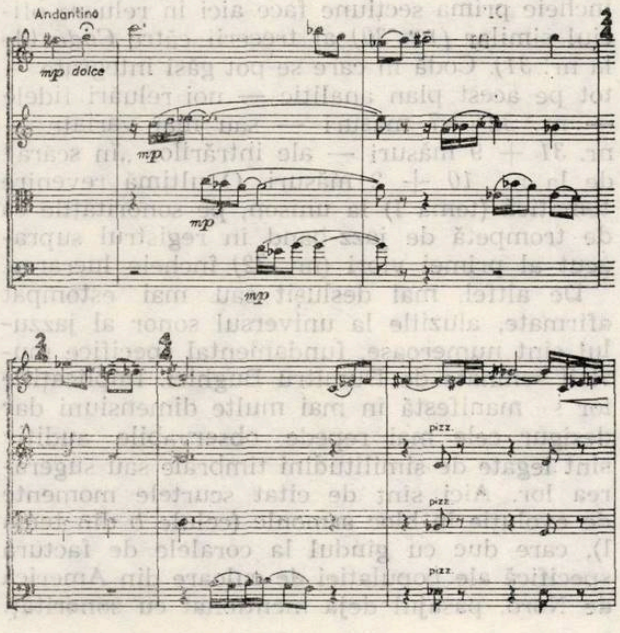
Moderato care urmează (Slow) debutează cu o pulsație vie, dinamică, o schimbare de atmosferă netă, hotărîtă în comparație cu „lento" anterior. (exemplul 8). Pe pulsația ritmică fundamentală, constantă, de pătrimi, împrumutată de la metru, a cărui afirmare preponderentă aparține vocilor interioare, violoncelul-bas, intonează un ritm care se răspîndește apoi în apariții de ritmică complementară printre celelalte partide, după numai 3 măsuri pentru a dispare în „nisipul mișcător" ce înghite și transformă permanent, fragmentează variațional sau dezvoltător orice suită melodică cu veleități de afirmare tematică în înțelesul tradițional al cuvîntului. S-ar putea afirma că melodica tematică este supusă prelucrării înainte de a se impune sub acest aspect. Concluzie sprijinită și de prezența în marea majoritate a parcursului textului muzical a structurii omofone — context în care întîietatea melodică revine cum e și firesc, de obicei vocii superioare — vioara I, vioara II (deși chiar prima temă a lucrării era încredințată violoncelului). Alura măsurilor „pizz" de la nr. *19* al parti-

turii ne aduce aminte poate despre faptul că această a treia parte a cvartetului și simfoniei clasice de la Beethoven începînd era un scherzo, indicație de caracter foarte potrivită secțiunii de față. Melodia sprințară emană o vitalitate datorată atît mobilității sugerate de salturile intervalice dese de cvartă pînă la octavă urmate de scurte pasaje de mers treptat cît și de pulsația metrică de pătrime, dinamizată în suite ritmice caracteristice.



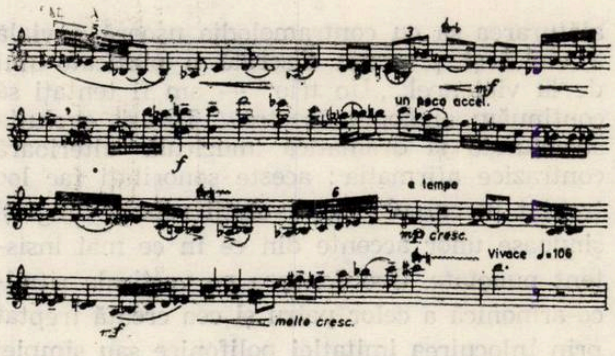
Ex. 8

alăturarea sa cu contramelodia ușoară, jovială a violei și prezența discretă a pizzicato-ului de la violoncel. „Un trio" — am fi tentați să continuăm analogia noastră. Totuși evoluția structurală și dramatică muzicală ulterioară contrazice afirmația : aceste sonorități fac loc treptat în cursul unei evoluții relativ lungi și sinuoase unor accente din ce în ce mai insistent punctate. Coordonarea pe verticala ritmico-armonică a celor patru și cea creată treptat prin înlocuirea imitației polifonice sau simplei superpoziții, totul conduce pe nesimțite către punctul culminant fortissimo de la sfîrșitul numărului *25* al partiturii. Un fortissimo ce își sprijină întreaga încărcătură de energii descătușate care s-au acumulat, pe solo-ul violoncelului de la numărul *26*, „furioso, molto vibrato", o ingenioasă „ieșire". Punct culminant al frazei, al secțiunii în ansamblu și al întregii piese, care se găsește în locul indicat de „secțiunea de aur". Prezența unui asemena moment și în introducere — după cum am menționat — a creat un precedent structural la proporții. Ca un adevărat sol al împăcării elementelor intervine — adusă de prima vioară — ideea tematică din Lento, aici în Andantino, idee pe marginea căreia vioara I brodează și



Ex. 8

Cu totul remarcabil pe planul expresiv, al simplei senzații de plăcere de a asculta muzica se dovedește a fi *L'istesso tempo* de după numărul *21*. „Solo"-ul vocii secunde, dolce (exemplul 9) crează un efect de caldă intimitate în o cadență care reliefează atît de bine cunoscutele virtuți expresive ale instrumentului, de factură lirică, subliniată și de folosirea cu precădere a registrului său grav-mediu.



Iată-ne astfel ajunși la numărul *27* al partiturii unde recunoaștem la vioara a II-a, protagonistă, capul tematic inițial de astă dată într-un avîntat *Vivace*. O scurtă expunere a sa, variată față de prima, face loc „pe nepregătite", „luat foarte repede" — dacă putem astfel caracteriza împrejurarea sonoră — temei secunde, la numărul *28* și ca și prima într-o învesmîntare cu aer net concluziv. Revine pe parcursul acestor măsuri sub formă condensată o mare parte a materialului structural — melodic-tematic, armonic, ritmic — care a fost prezent în restul lucrării, în primul rînd desigur fiind macro- și microstructura Allegro-ului inițial. Apare astfel repetat ritmica celulei „*b*' din prima temă, care și-a manifestat des și dealungul celorlalte secțiuni rolul unificator. De asemenea, cele două formule componente ale celulei „*a*" pe care s-a întemeiat tematica *Slow*-ului. O reminiscență a unisonului care încheie prima secțiune face aici în reluare oficiul similar *(nr. 30)* al trecerii către *Coda* (de la nr. *31)*. Codă în care se pot găsi integrate — tot pe acest plan analitic — noi reluări fidele — nr. *32* +7 măsuri — sau mai variate — nr. *31* + 9 măsuri — ale intrărilor „în scară" de la nr. *10* + 2 măsuri. O ultimă revenire tematică (tema I) la unison, pe sonoritățile ca de trompetă de jazz-band în registrul supraacut al primei viori (nr. *32)* încheie lucrarea.

De altfel, mai deslușit sau mai estompat afirmate, aluziile la universul sonor al jazzului sînt numeroase, fundamental specifice muzicii semnate de Dumitru Bughici. Implicațiile lor se manifestă în mai multe dimensiuni dar desigur cele mai repede observabile auditiv sînt legate de similitudini timbrale sau sugerarea lor. Aici sînt de citat scurtele momente de evoluție în bloc armonic (celule *b* din tema I), care duc cu gîndul la coralele de factură specifică ale populației de culoare din America de Nord, pasajul deja menționat cu sonorități non vibrato, de orgă, de la nr. *16* — poate un fragment de *negro spiritual*, — sau alura hotărît improvizatorică a multora dintre numeroasele solo-uri ale tuturor partidelor. Însăși această practică a desprinderii din colectiv a solistului și a dialogului său cu ansamblul urmată de reintegrare și intervenția protagonistă a altui membru al grupului poartă amprenta procedurilor formale curente în jazz. Sau întreaga structură a Andantino-ului dinainte de repriză (nr. *26)* cu cadența ce amintește poate de un episod solistic de gen, oscilînd între certitudinea tematică și căutarea improvizatorică, episod precedat de intrări succesive suprapuse, asemănătoare construcției spontane a acorduri-lor complexe de prin finalurile pieselor, dar nu numai. În sfîrșit ca un ultim argument — dacă de argumentare se pune problema în acest caz — și poate primul în ordinea importanței este de invocat apartenența fiecăreia dintre secțiunile lucrării — definit prin mișcare, tematism, dinamică, evoluție structurală și deopotrivă prin expresie — la una dintre speciile, genurile tradiționale cultivată în această sferă de viață, de activitate muzicală. Astfel prima secțiune — *Allegro assai* — este legată de numele fox-trotului, *Lento* se afiliază caracteristicilor unui blues, iar *Moderato*-ul pornește de la un ritm de slow.

Articularea secțiunilor lucrării, conservată în ansamblu se dezvoltă într-un singur arc evolutiv și are aspectul schematizat din exemplul *12*. *Lento* și *Moderato* sînt incluse ca părți integrante între dezvoltarea și repriza *Allegro*-ului inițial ; o modalitate simplă și atît de „convingătoare" pentru ascultător, de realizare a dublului deziderat — declarat — de natură constructivă, de a contopi într-o respirație formală continuă, unică de esență clasică, cultă, cea a sonatei datele constitutive proprii unora dintre genurile lumii de fermecătoare specificitate artistică pe care o reprezintă jazz-ul, creația geniului colectiv. Este aceasta, alături de ingeniozitatea alcătuirilor tematice, măiestria împletirilor polifonice și forța de sugestie a înlănțuirilor armonice, una dintre dimensiunile cotelor valorice muzicale de excepție la care se înscrie lucrarea de față. Impresia convertită în expresie, puterea de a sugera simțămîntul — *feeling*-ul, este poate locul cel mai potrivit pentru un asemenea termen — acestea sînt măsurile cu care se cere apreciată partitura, ce își merită cu prisosință locul special pe care îl ocupă în ierarhia de afecțiune a creatorului însuși, personalitate de referință a vieții muzicale românești contemporane.

EVOCĂRI

CONSTANTIN STROESCU — 100 de ani de la naştere

Vocea caldă, cu inflexiuni unduioase, timbru pregnant, inconfundabil, a tenorului Constantin Stroescu, încîntînd atît în muzica de operă, cît şi în genul cameral — căruia îi conferă dimensiune în muzica românească —, personalitatea şi autentica sa vocaţie pedagogică îl înfăţişează, la împlinirea a 100 de ani de la naştere (Iaşi, 15 martie 1886), ca pe unul din cei mai dotaţi reprezentanţi ai artei sonore interpretative a secolului nostru.

Încă din copilărie este remarcat de fondatorul mişcării corale ieşene — Gavriil Musicescu —, care îl ia în corul şi sub îndrumarea sa. La Liceul Naţional şi în Conservatorul ieşean primise primele noţiuni muzicale, începuse să studieze tainele artei sunetelor cu Enrico Mezzetti (canto), Sofia Musicescu-Teodoreanu (teorie şi solfegii), Titus Cerne (armonie).

Ajuns la Milano — oraşul consacrării marilor voci ale lumii — devine elevul maeştrilor San Marco, De Luca, Tita Ruffo. În continuare, îşi perfecţionează arta interpretativă, aprofundînd în paralel istoria muzicii universale, în metropola artelor europene — Paris — luînd lecţii cu Elena Teodorini, Pierre Bonnier şi Jean de Reszke. Prin intermediul renumitului solist al Operei Mari pariziene Jean Alcevski, îl cunoaşte pe George Enescu, a cărui preţuire o cîştigă imediat, devenind, în ianuarie 1909, interpretul cîntecelor sale pe versuri de Clément Marot (memoria discului păstrează redarea acestora cu acompaniamentul maestrului).

Este prezentat unui impresar american, venit la Paris spre a angaja soliști pentru noul Teatru de Operă din Boston şi astfel Constantin Stroescu va trece oceanul, începînd seria reprezentaţiilor pe continentul american.

Împreună cu Delfino Menotti, organizează la Boston, în 1909, într-o şcoală creată pe lîngă noua operă, cursuri de iniţiere pentru tinerele talente.

Cîntă la New York, alături de Enrico Caruso, sub bagheta lui Arturo Toscanini! Apare totodată cu mare succes în spectacole de operă pe scena Teatrului liric din Montreal, Canada.

În ce priveşte activitatea concertistică, susţine recitaluri în oraşe din continente îndepărtate: Mexico-City, Havana, Ceylon, Pretoria.

În anul 1912 se stabileşte la Londra, unde cîndă mai ales în spectacole de operă şi în comedii muzicale. Se concentrează pe îmbogăţirea repertoriului concertistic cu piese din literatura universală, cărora le imprimă un stil interpretativ original, recunoscut printr-un inegalabil rafinament.

Revenind în Franţa, semnează în 1919 angajamente la teatrele „Gaiété Lyrique" şi „Opéra Comique", continuînd efectuarea de turnee cu recitaluri în ţările învecinate: Belgia, Olanda, Spania. Lui Manuel de Falla, pe care îl cunoscuse la Paris, i-a tălmăcit nemuritoarele cîntece spaniole în stil popular, cucerindu-i preţuirea şi afecţiunea.

În aceeaşi perioadă are loc remarcabila sa creaţie în opera lui Claude Debussy *Pelléas şi Mélisande*, remarcată cu entuziasm de critica pariziană de specialitate, care îl socoteşte pe Stroescu unul din cei mai mari interpreţi ai timpului.

Trăieşte în apropierea celor mai de seamă muzicieni contemporani, alături de care participă activ la evenimentele vieţii muzicale pariziene. Alături de George Enescu, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Alfred Cortot, Albert Roussel, Florent Schmitt, Reinaldo Hahn, Richard Strauss, Igor Stravinski, Serghei Rachmaninov ş.a., asistă la prime audiţii ce vor deveni momente de referinţă în istoria muzicii europene.

În patria truverilor este considerat unul din cei mai expresivi interpreţi ai liedurilor lui Fauré, Duparc şi Ravel. Versiunea pe care a conferit-o ciclului lui Schumann *Dragoste de poet* constituie un exemplu pentru modul de interpretare a liedului german. A tălmăcit creaţii vocale ale muzicienilor din întreaga lume, identificîndu-se cu orizontul muzical specific al fiecăreia dintre acestea. Cunoaşterea desăvîrşită a limbilor franceză, engleză, germană, italiană îi permitea atît accesul la spiritulitatea popoarelor cărora aparţin cîntecele respective, cît şi redarea lor potrivit sensurilor originare.

A încercat şi tentaţia de a face film. La Paris şi la Berlin, a interpretat, în regia lui René Clair, roluri principale în peliculele „Milionul" şi „Libertatea e a noastră".

Anii '20—'30 îl găsesc pe podiumul de concert al marilor oraşe din Franţa (la Opera din Monte-Carlo), apoi din Anglia şi din alte mari oraşe europene. Interpretează, în afară de lieduri, roluri importante în operele: *Pelléas şi Mélisande* de Debussy, *Romeo şi Julieta* de Gounod, *Manon* de Massenet, *Lakmé* de Delibes, *Fedora* de Giordano, *Tosca* şi *Madame Butterfly* de Puccini, *Traviata* şi *Rigoletto* de Verdi, *Paiaţe* de Leoncavallo etc.

Nu uită în aceste perioade de culme a carierei să poposească în ţară, pentru a susţine concerte şi recitaluri, pentru a apare pe scena Operei în roluri din spectacole cu operele enumerate.

După ce cîntă o vreme la Volksoper din Viena, în anul 1936 se stabileşte definitiv la Bucureşti.

Pe lîngă rolurile din teatrul liric, Constantin Stroescu se dedică muzicii de cameră, punînd bazele şcolii româneşti de interpreţi de lied şi contribuind astfel în mod sensibil la stimularea creaţiei vocale camerale din ţara noastră. Cu un farmec de necuprins în cuvinte, care i-a atras apelativul de „maestru al recitativului", a dat viaţă inspiratelor lieduri scrise de George Enescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, contribuind la lansarea tinerilor compozitori, cum s-a întîmplat de pildă cu Doru Popovici.

Preocupat de formarea viitorilor interpreţi vocali, a predat mai întîi la Conservatorul „Pro Arte", fiind apoi numit profesor de canto la Conservatorul bucureştean de Muzică şi Artă Dramatică. Privea formarea stilistică a fiecărui interpret din interiorul artei sonore, urmărind nivelul general cultural, selecţia repertorială, îmbinarea cultivării vocii cu tehnica vocală şi cu cea declamatorie. Recomanda stăpînirea

limbilor în care au fost scrise capodoperele artei lirice, susținînd fiecare din aceste pledoarii cu autoritatea propriului exemplu.

Generații de interpreți, între care amintim pe Arta Florescu, Elena Cernei, Victoria Bezetti, Cornelia Gavrilescu, Lisette Georgescu, Lucia Stănescu, Teodora Lucaciu, Dan Iordăchescu, Vladimir Popescu-Deveselu și mulți, mulți alții, au urcat treptele consacrării sub îndrumarea și veghea maestrului, care, pînă în ultima clipă a existenței — era nonagenar — a personificat tipul olimpian al artistului identificat sensurilor majore ale adevăratei muzici.

Artist patriot în sensul plenar al noțiunii, Constantin Stroescu — „seniorul liedului românesc" — a purtat pe îndepărtate meridiane ale cîntecului solia artistică a țării sale, a contribuit la valorificarea și stimularea creației muzicale autohtone, la configurarea proiecțiilor ei viitoare.

Martha POPOVICI

EMIL MARINESCU

În seara zilei de 2 septembrie 1986 s-a stins, în al 90-lea an de viață, unul dintre cei mai proeminenți oameni de teatru români, tenorul Emil Marinescu. Odată cu dispariția lui se încheie o pagină din istoria teatrului liric românesc, pentru făurirea căruia a luptat, la propășirea căruia a contribuit, și pe care l-a slujit cu devotament, cu competență și pasiune, cu inteligență și talent timp de 65 de ani.

Prestigioasa carieră a lui *Emil Marinescu* coincide cu drumul de pînă acum al Operei românești, începînd cu pionieratul epocii lui Leonard, în a cărui Companie Lirică a debutat în 1919 cu *De-aș fi rege* de Adolphe Adam, continuînd cu munca înfrigurată a înjghebărilor timide premergătoare constituirii oficiale a Operei Române, înflorind odată cu ea în anii '30 și atingînd apogeul în cel de al patrulea deceniu.

Paralel cu fructuoasa sa activitate artistică desfășurată în țară, din 1922 și pînă în 1957, Emil Marinescu a apărut continuu, cu răsunător succes de public și de critică, pe majoritatea marilor scene de operă din lume. Numele lui s-a înscris cu glorie alături de cele ale marilor artiști ai veacului. Apoi, în anii senectuții, după încheierea activității sale scenice, artistul și-a continuat — pînă în cea din urmă zi — menirea sa de slujitor al liricii românești ca profesor și îndrumător artistic la Teatrul muzical din Constanța, la Opera din Cluj-Napoca, precum și în București, transmițînd marea lui știință și exmără astăzi printre primii artiști ai Operei Române.

Emil Marinescu a fost unul dintre rarii cîntăreți a căror excepțională personalitate artistică a marcat o întreagă epocă, definind-o, și gravînd în memoria contemporanilor și în conștiința urmașilor un nume care — peste ani — a dobîndit dimensiuni și prestanță de principiu.

Personalitatea artistică a lui Emil Marinescu s-a constituit în mod treptat, de-a lungul unei experiențe muzicale și teatrale de excepție, prin acumulări succesive și datorită unui eclectism artistic filtrat de o sensibilitate lirică acută, ordonat și sudat logic de marea sa inteligență dramatică. Pornind de la o voce de reale posibilități — cu timbru bărbătesc, penetrantă și sigură, cu o rară strălucire în registrul acut — și de la un excepțional talent muzical și teatral, artistul a studiat continuu, din anii primelor începuturi și pînă în anii tîrzii, încărcați de glorie, cînd era sărbătorit în întreaga Europă drept unul dintre cei mai de seamă tenori eroici ai epocii. Emil Marinescu a studiat continuu, nu numai cu anumiți maeștri, cum ar fi Dimitrie Popovici—Bayreuth, Rinaldo Giovanelli, Josef Krips, Luis Bachner sau prof. dr. Kunwald, dar mai ales învățînd cîte ceva de la toți cei care reprezentau o valoare în lumea artei : de la mari cîntăreți, de la dirijori, artiști de teatru, regizori, corepetitori, de la maeștri machiori și desenatori de costume, de la specialiști în istoria artelor, de la laringologi, dieteticieni și logopezi, nedisprețuind sfaturile coriștilor sau ale mașiniștilor cu experiență, și mai ales fiind atent la sugestiile spectatorilor avizați. Mereu prezent în sălile marilor teatre de operă sau ale teatrelor dramatice din țară și din întreaga Europă, ceea ce pentru alții era un spectacol pentru Emil Marinescu reprezenta o lecție, pe care — strălucit student — o asimila și o integra propriei sale personalități artistice. Nici un detaliu nu i se părea nesemnificativ : gestul de a-și scoate pălăria, crisparea mîinii pe mînerul pumnalului sau pe brațul jilțului, poziția umerilor, bombarea torsului, ritmul pășirii, dîrzenia sau duioșia privirii, toate acestea erau pentru marele artist elemente egal de importante cu aflarea poziției optime pentru emiterea unui sunet, cu descoperirea inflexiunii celei mai potrivite pentru a exprima un anume sentiment, o anume stare de spirit — sau cu magistrala stăpînire a secretului ritmului, a accentului, a pauzei, a mezzavocii sau a falsetului întărit. Autenticitatea interpretării muzicale și scenice a unui rol rezida la Emil Marinescu în transfigurarea artistică a naturalului din viața cotidiană ; de aceea natura i-a fost mereu obiect de studiu atent și inteligent. Este incredibilă cantitatea de cunoștințe artistice de înaltă calitate acumulate de Emil Marinescu, cunoștințe pe care le-a pus temelie întregii sale creații artistice. De aceea fiecare personaj interpretat de el a devenit de referință, de aceea fiecare spectacol al său s-a constituit într-un act de cultură.

Emil Marinescu a avut calitatea extrem de rară de a se „naște din nou" cu fiecare rol interpretat. Mai ales unui cîntăreț dotat cu o personalitate de mare individualitate și de notorie intransigență principială cum era el îi este foarte greu să își modeleze datele temperamentale și fizice specificului fiecărui personaj în parte. Datorită profundei sale înțelegeri psihologice, datorită vastei sale documentări istorice, datorită ascuțitei sale intuiții caracterologice, artistul reușea să fie complet diferit ca stil, ca manieră, ca înfățișare și comportament de la un rol la altul, colorîndu-și vocea, construindu-și frazarea, adaptîndu-și gestica, modelîndu-și expresia și mimica după natura fiecărui erou întrupat în parte. De aceea eroii interpretați de Emil Marinescu dobîndeau deplină și profundă credibilitate, individualitate și originalitate, devenind, pentru toți cei care au avut bucuria de a cunoaște arta sa, etalon și măsură de apreciere pentru interpretările ce aveau să vină. Măreția demnă a lui Radames din *Aida* pasiunea devorantă a lui Canio din *Paiațe*, romantismul vibrant al lui Werther, impetuozitatea clocotitoare a lui Manrico din *Trubadurul*, poezia tristă a lui Hoffmann, sau disperarea lui Don José din *Carmen* se leagă necondiționat de numele ilustrului lor interpret. Turiddu din *Cavalleria Rusticana*, Rodolfo din *Boema*, Rinuccio din *Gianni Schicchi*, Pinkerton din *Madam Butterfly*, Des Grieux din operele lui Massenet și Puccini, Tannhäuser, Lohengrin, Walther von Stolzing din *Maeștrii Cîntăreți* de Wagner, Gherman, din *Dama de Pică* de Ceaicovski, Falsul Dmitri din *Boris Godunov*, Faust sînt numai cîțiva dintre eroii pe care i-a întrupat cu uriașă forță dramatică, cu mare rafinament psihologic, cu profundă știință a cîntului și perfectă stăpînire stilistică. Alături de strălucitoarea sa parteneră de scenă și tandră, devotată soție, Maria Mareanu, Emil Marinescu a dăruit publicului românesc momente de mare împlinire artistică. Dar în primul rînd

numele artistului se leagă în conştiinţa contemporanilor săi şi a celor care continuă marea tradiţie stabilită de el de copleşitoarea sa creaţie în rolul Otello din opera lui Verdi, personaj de care s-a apropiat cu nepărmurită dragoste şi respect, zămislindu-l din toată sensibilitatea sufletului său, din toată ascuţimea inteligenţei sale creatoare, din toată complexitatea experienţei sale. Emil Marinescu s-a contopit cu eroul său, identificîndu-se cu măreţia sa tragică, cu puritatea sa sufletească, cu consternarea şi oroarea sa faţă de minciună şi de trădare. De aceea Otello, aşa cum l-a văzut şi cum i-a dat el viaţă, dăinuie peste decenii în inimile celor care l-au admirat drept una dintre cele mai convingătoare, autentice şi emoţionante împliniri artistice ale teatrului nostru liric.

Emil Marinescu s-a stins, fără suferinţă, fără întunecare, senin şi limpede, lucrînd neobosit la încheierea celui de al treilea volum de amintiri şi evocări din lumea artei. Cu dispariţia sa se încheie una dintre cele mai frumoase pagini din istoria artei lirice româneşti, pe care el a scris-o cu adînc fior emoţional, cu o uriaşă explozie de energie creatoare, coerentă, unitară, logică şi tulburător de încărcată cu conţinut uman.

Prof. Sorin BOTEZ

VIAŢA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Stagiunea 1986—1987 a început, la Filarmonica *George Enescu*, cu un concert extraordinar, la care au fost invitaţi oamenii muncii din sectorul II al Capitalei. Programul s-a vrut o selecţie semnificativă din lucrările de mare atracţie, accesibilitate şi virtuozitate din repertoriul romantic şi al primei jumătăţi a secolului XX. Am ascultat balada *Mama lui Ştefan cel Mare* de Gheorghe Dima, *Concertul nr. 1 pentru pian* de Ceaikovski (partea I), *Simfonia I* de Enescu (tot partea I) şi *Bolero-ul* de Ravel. Înainte de a vorbi despre concert, poate ar fi, aici, locul să ne punem întrebarea asupra *realei* valori educative a prezentării unor capodopere (fie ele chiar foarte cîntate) în mod fragmentar ; atîta timp cît respectiva compoziţie a fost gîndită ca un tot, fragmentarea ei poate doar să sugereze parţial forţa acesteia, în nici un caz să-i destăinuie magia sensurilor ei plenare.

Revenind la concertul inaugurat al Filarmonicii, la lucrările prezentate, este imediat necesar să observ calitatea de excepţie pe care ansamblul primei orchestre a ţării o posedă în orice moment, chiar şi după întreruperea de cîteva săptămîni pe care o presupune trecerea de la o stagiune la alta ; Mihai Brediceanu ştie să impulsioneze pe colaboratorii lui întru înfăptuirea actului interpretativ cu direcţie afectivă exactă şi fascinantă spre publicul ascultător. În acelaşi timp, conducătorul Filarmonicii are ştiinţa alegerii colaboratorilor cu care poate îndrăzni faptele artistice pe care şi le propune. În *Balada* lui Gh. Dima, mezzo-soprana Mihaela Agachi şi baritonul Emil Iuraşcu au fost cei solicitaţi să susţină părţile solistice ale lucrării. Retorica romantică — în care Verdi se întîlneşte cu simfoniştii germani — proprie muzicii lui Dima reclamă, atît din partea dirijorului, cît şi a soliştilor, o bună cunoaştere a mecanismelor muzicii dramatice, unde aceasta din urmă este întreţinută, în sensurile ei, de expresivitatea textuală. Or, din acest punct de vedere, interpretarea pe care am ascultat-o la Filarmonică (inclusiv corul condus de Nicolae Bica) a fost remarcabilă.

Temperamentul vulcanic „în răspăr" faţă de obişnuitul versiunilor cunoscute ale *Concertului* de Ceaikovski — pe care îl degaja Dan Grigore — s-a convertit, încă odată, într-o perspectivă inedită, bogată în sensuri neghicite ale partiturii ceaikovskiene. Departe de a-şi fi epuizat valenţele de spunere nouă prin faptul că a cîntat o lucrare de foarte multe ori, Dan Grigore influenţează explozia temperamentală cu o subtilă armătură de luciditate, care implică, mereu, noutatea semantică.

Simfonia în Mi bemol de Enescu şi *Bolero*-ul de Ravel au fost interpretate, de orchestra condusă de Mihai Brediceanu, cu viteza interioară a schimbărilor de stări, de imagini sonore, specifice prestaţiilor care se acumulează în urma experienţei îndelungate, dar mereu proaspete în reverberaţii, semnul distinctiv al artei autentice. Forma instrumentală bine dozată a ansamblului i-a îngăduit lui Mihai Brediceanu să etaleze mici „infidelităţi" faţă de standardurile curente ale celor două prea bine cunoscute opusuri („infidelităţi" chiar faţă de propriile-i versiuni anterioare) care s-au asimilat, cu bucurie, în conştiinţa deschisă spre tainele muzicii ale celor prezenţi în sală.

★
★ ★

Primul concert al Filarmonicii bucureştene în fluxul obişnuit de joi şi vineri l-a avut ca dirijor pe Mircea Cristescu, iar ca solistă pe Cristina Anghelescu. Programul s-a alcătuit din prima audiere a *Simfoniei a XV-a* (dedicată Anului Internaţional al Păcii) de Wilhelm Berger, *Concertul de vioară* al lui Beethoven şi *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov. Atît numele protagoniştilor (dirijorul Mircea Cristescu şi violonista Cristina Anghelescu, de curînd aureolată de un prestigios premiu la concursul Ceaikovski) cît şi structura programului au îmbiat pe melomanii bucureşteni să umple sala Atheneului. Cum spuneam şi anterior, forma orchestrei Filarmonice se păstrează intactă, cu impact direct asupra ascultătorilor, în orice condiţii, chiar şi după respiro-ul impus de întreruperea stagiunii.

Simfonia a XV-a de Wilhelm Berger nu aduce informaţii suplimentare în peisajul migălos constituit de compozitor, de-a lungul anilor, în şcoala componistică românească. Tehnica scriiturii orchestrale — pe care Berger o stăpîneşte sub toate aspectele — face ca o simfonie a compozitorului atît de prestigios prin viziunea ascetică ce-i este proprie să devină, în condiţii optime, o structură sonoră perfect închegată, de acută penetranţă în resorturile gîndirii simfonice, chiar şi atunci cînd ideile structurante îşi păstrează statu-quo-ul. Se ştie că Albert Camus vorbea de „monotonia fundamentală" a oricărui creator

adevărat. Desigur, ceea ce numim dimensiune stilistică închegată la un compozitor se manifestă printr-un număr de micro-strategii ce se transmit, în mod discret (în sensul matematic al cuvîntului) ori continuu de la o lucrare la alta. Wilhelm Berger și-a gîndit, probabil, și își gîndește în continuare simfoniile ca pe un corpus de — aparent — fragmente diferite, în realitate aceste componente reprezentînd evoluția pe timp îndelungat a unei singure idei directoare.

Mircea Cristescu și-a construit interpretarea intuind non-spectaculozitatea compoziției, mizînd pe exactitudinea dozărilor dintre diversele compartimente ale muzicii (fie ele sincrone ori diacronice), pe finețea unor nuanțe care pot spune mult cînd sînt șlefuite.

Cristina Anghelescu este, indiscutabil, o violonistă de mare cotă internațională. Există, în interpretările ei, reflexul specific virtuozilor care își dăruiesc tehnica impecabilă unei viziuni interpretative stimulante. *Concertul* de Beethoven a fost elaborat ca performanță interpretativă de Cristina Anghelescu la intersecția între perfecta asimilare a unor forțe ale tradiției cu interogarea contemporană asupra resorturilor unor sintagme beethoveniene, încărcate, astăzi, de valoare prospectivă, uneori surprinzătoare. Ceea ce știe Cristina Anghelescu — iarăși un secret al virtuozilor creatori — este faptul că ascultătorul contemporan trebuie „asaltat" de semne multiple, de transformări ale stărilor sonore, fără de care chiar și o capodoperă de frecvență (sau poate tocmai ea) nu poate fi receptată în condiții de maximă acuitate spirituală.

În sfîrșit, *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov ne-a făcut să înțelegem virtuozitatea orchestrei Filarmonice, știința lui Mircea Cristescu de a nu deborda efluviile romantice dincolo de granițele strunirii lucide a sonorităților — uneori clar premonitoare — ale genialului orchestrator care a fost Rimski-Korsakov. Excelente intervențiile solistice ale lui Nicolae Iliescu, concert-maestrul orchestrei, Virgil Frîncu, Adrian Petrescu etc., care au demonstrat că Filarmonica bucureșteană este un colectiv format prin sudarea unor personalități bine individualizate.

Fred POPOVICI

Formația „Concerto" la Ateneu

Stagiunea de cameră la Filarmonica „George Enescu" a început încă din primele zile cu un concert (19 septembrie) ce ne-a dat satisfacția întîlnirii cu o formație de calitate. Orchestra de cameră „Concerto", sub conducerea lui Dorel Pașcu-Rădulescu întrunește în cea mai mare parte tineri instrumentiști aflați încă pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și cîțiva proaspeți absolvenți. Rezultat al unei munci asidue și a dăruirii pasionate pentru muzică, formația a atins de această dată momentul culminant al evoluției sale de pînă acum.

Un program foarte lung, divers și solicitant a demonstrat o calitate tehnică, o maturitate artistică și mai ales o cultură a sunetului exemplare. Ca trăsături dominante sînt relevabile calitatea tonului, omogenitatea și transparența urmărite cu minuție, logica și claritatea construcției, articularea inteligentă și bine susținută a discursului, stăpînirea sigură a datelor stilistice. Această capacitate de a se adapta cerințelor diferite ale unor stiluri, chiar apropiate în epocă, a fost evidentă de la început în *Concertele grossi op. 6 nr. 8, în sol minor* de Corelli și *op. 6 nr. 3, în mi minor* de Händel. Diferențierea nuanțată între sonoritatea rotundă, solară și cantabilitatea celui dintîi și densitatea, articulația răspicată și majestuoasă a celui de al doilea au constituit o probă de înțelegere și muzicalitate.

Am simțit însă lipsa clavecinului în componența sonorității, căreia suportul său armonic îi este absolut necesar, mai cu seamă în Corelli, unde aduce contraste pline de farmec.

Logic și bine structurat a sunat și *Divertismentul în si bemol major KV 137* de Mozart ; liniile s-au desfășurat cu delicatețe, detaliile erau fiecare la locul lor dar nu am simțit spontaneitatea, unda înfiorată care palpită în fiecare strop de muzică mozartiană.

Mai apropiate de datele temperamentale ale dirijorului Dorel Pașcu-Rădulescu, piesele din partea a doua a concertului, aparținînd muzicii secolului nostru, i-au prilejuit realizări cu totul remarcabile.

Cartoon de compozitorul jugoslav Zoran Erić — creator apreciat, aparținînd generației de 40 de ani — este o lucrare scrisă cu fantezie pentru a pune în valoare posibilitățile de virtuozitate ale formației de coarde și face să răsune ecouri și ritmuri de joc popular într-un fel de perpetuum mobile, alternînd cu suprafețe statice divers colorate.

Sonata per archi de Miriam Marbe, în primă audiție, suscită, ca și alte lucrări ale compozitoarei, convingerea că este creată dintr-o necesitate interioară profundă, dintr-o vibrație intensă și fragilă totodată. Arcuite într-o creștere amplă pînă la o culme expresivă exasperată urmată de o revenire, voci cantabile, fragmente melodice, se suprapun, se întretaie, se frîng și reîncep urcușul pe un fond de pînze sonore. Piesa și-a găsit în formația „Concerto" o interpretare de referință.

Și în fine fermecătorul *Concerto in re* de Stravinski, muzică senină, în care umorul feroce al compozitorului face loc unei tandre ironii la adresa muzicii romantice ; cîntat cu acuratețe, precizie, finețe a amănuntelor, poate o nuanță de umor, de ușoară relativizare nu ar fi stricat.

Cît despre *Suita „Holberg"* de Grieg — care face aici un fel de neoclasicism, fără să știe — mi s-a părut că putea lipsi dintr-un program și așa lung și dificil, fără a dezechilibra întregul. O trecere prin toată istoria genului este reprezentativă, dar prea încărcată pentru o singură seară.

Pentru încheiere trebuie neapărat menționate numele tinerilor instrumentiști care au susținut cu o ținută profesională notabilă pasajele solistice : Luminița Burcă, Lucica Preduț, Radu Nagy, Simona Moise, Gabriel Bălă, Bogdan Bobocea, Valentin Năstase, Constantin Bordei, Lucian Ciorîță.

Elena ZOTTOVICEANU

Orchestra de cameră „Cibinium" a Filarmonicii din Sibiu

Este întotdeauna îmbucurător de observat că nașterea unui ansamblu cameral — fie acesta mai restrîns sau mai extins — răspunde unei imperioase, unei salutare necesități interioare de comunicare între interpreți, între aceștia și publicul care le solicită prezența în viața de concert. O asemenea apariție o constituie, indubitabil, și aceea a Orchestrei de cameră „Cibinium", fără dirijor, a filarmonicii sibiene înființat în urmă cu un an, la începutul precedentei stagiuni, ansamblul sibian se prezintă actualmente drept un organism dispunînd de date prețioase bine definite ; sonoritatea, pe partide, este bine omogenizată, rod al unei ferme discipline de ansamblu, al unei remarcabile omogenizări spirituale privind susținerea actului interpretativ, îngrijirea scrupuloasă a detaliului denotă răbdarea, munca tenace, orientarea stilistică se realizează în mod lucid în afara oricăror confuzii sau indecizii. În mod evident, pentru un ansamblu tînăr, asemenea realizări se constituie în reușite stimulatoare. Rămîne, însă, de observat și este, desigur, de meditat asupra situației în care un ansamblu cameral de coarde, fără dirijor, este capabil a susține un act interpretativ de certă personalitate. Este un aspect asupra căruia am meditat cu prilejul concertului pe care Orchestra de cameră „Cibinium" l-a susținut la Ateneul Român, în seara zilei de 28 septembrie.

Programul, de înaltă ținută repertorială, a fost orientat clar, pe două direcții tematice : creația muzicală barocă — *Simfonia în sol major* de Vivaldi, *Concerto grosso în sol minor* de Geminiani, *Concerto per archi în re major* de Bonporti, *Concertul pentru orgă și coarde în sol minor de Händel*, pe de-o parte, și cea contemporană — *Variațiuni* de Valentin Timaru și *Simfonia simplă* de Benjamin Britten, pe de alta.

În mod sensibil, prima parte a programului a beneficiat de virtuți interpretative mai importante decît cea de a doua. În ciuda unei anume obiectivări a expresiei, construcția muzicală a fost clar realizată, mișcările au apărut bine relaționate ; frazarea muzicală cultivat susținută a beneficiat de o sonoritate camerală consistentă și maleabilă, rod al unei îndrumări pe cît de energice pe atît de muzical logice datorate concert-maestrului, violonistul Tiberiu Gyenge ; să menționăm, în egală măsură, aportul de înțelegere și de realizare datorat violoniștilor Eugen Ostafi și Nicolae Popovici, violistului Nicolae Modog, violoncelistului Carol Huros, acesta din urmă — un remarcabil talent muzical, evidențiind o etalare solistică prea pregnantă la nivelul stilului concertant baroc ; să remarcăm prezența discretă, de bun gust, a clavecinistei Elsa Huros. Am apreciat, de asemenea, în evoluția organistei Ilse Maria Reich, acel tact, acea măsură just înțeleasă și realizată a concertării solistice de tip baroc, atît de apropiată de natura colaborării camerale.

Prelucrînd melodia unui cîntec din Poiana Sibiului, *Variațiunile pentru orchestră de coarde* de Valentin Timaru solicită interpreților un efort constructiv, în special în proporționarea variațiilor finale ce nu dispun de o dinamizare realizată în baza tehnicii compoziționale ; este un aspect ce urmează a fi realizat în reluările ulterioare ale acestei pagini camerale. Realizarea *Simfoniei simple* de Britten a evidențiat, cu egal temei, măsura disponibilităților deja menționate ale ansamblului, dar și pe aceea a limitelor ; Scherzo-ul nu a dispus de o fermă articulație a secțiunilor ; relieful dinamic corelat cu agogica, aspect corect gîndit pe ansamblul lucrării, ar fi necesitat acea finalizare pe care o poate detalia bagheta dirijorală, ghidată suveran de o concepție unitară, organic structurată. Și totuși, cîtă bucurie poate procura evoluția unei formații camerale în care profesionalismul stăruitor cultivat își dă mîna cu entuziasmul muncii în ansamblu !

Max Reger — Creații camerale cu clarinet

Eveniment cameral de interes aparte, — găzduit la Ateneul Român la sfîrșitul stagiunii trecute, în seara zilei de 11 iulie, în plină caniculă estivală — concertul dedicat în întregime creației camerale cu clarinet aparținînd lui Max Reger, a inclus trei dintre cele patru lucrări de acest gen ale compozitorului, opus-uri ale Romantismului tîrziu, atît de rar prezente în sălile noastre de concert; cele două *Sonate, în la bemol major, op. 49 și în si bemol major, op. 107, pentru pian și clarinet*, precum și *Cvintetul în la major op. 146, pentru clarinet și cvartet de coarde*. Precum am menționat, interesul special al manifestării a fost determinat, în mod cert, de caracterul puțin obișnuit al acesteia, căci — dacă muzica lui Reger este rar întîlnită în viața muzicală a zilelor noastre — manifestările cu caracter unitar, destinate a revela anume aspecte ale creației compozitorului sînt și mai rare ; este posibil, după știința mea, ca această manifestare să fi fost unică, în felul ei, în viața noastră de concert în ultimele patru decenii, după eforturile stăruitoare depuse în sensul propagării muzicii lui Reger, cu mai bine de jumătate de secol în urmă, de pianista și pedagoga Constanța Erbiceanu. Iar meritul acestei restituiri este cu atît mai lăudabil cu cît el aparține unui entuziast grup de tineri interpreți, unii dinare aceștia încă studenți ai Conservatorului bucureștean, stimulați de strădania tînărului muzician, a clarinetistului Cristian Vlad, una dintre prezențele pilduitoare prin larga orientare stilistică, ale vieții noastre de concert.

Desigur, momentul de specială consistență privind realizarea programului l-a constituit interpretarea celor două *Sonate — în la bemol major* precum și cea *în si bemol major — pentru pian și clarinet*, împlinite cu participarea pianistului Constantin Sandu, absolvent în acest an al conservatorului bucureștean, pianist dispunînd, deja, de o remarcabilă, de o deosebit de promițătoare activitate solistică precum și în domeniul muzicii de cameră. De fapt, nivelul realizării ambelor opus-uri demonstrează o temeinică asimilare a repertoriului brahmsian, a spiritului acestei muzici de elevată vibrație poetică, de riguroasă construcție a formei ; este de amintit faptul potrivit căruia cuplul celor doi interpreți a obținut în toamna anului 1983 o frumoasă distincție la concursul cameral „Brahms", de la Hamburg.

Încercînd și reușind să definească o orientare componistică postbrahmsiană, Reger dezvoltă un climat expresiv mai puțin diferențiat decît marele său contemporan și precursor, climat dominat de o manifestă meditație poetică. Aici rezidă, de fapt, marele risc al apropierii de creația compozitorului, interpreții avînd sarcina importantă de a participa în mod conștient la edificarea *în fapt sonor* a opus-ului prezentat. Pianistului Constantin Sandu îi revine în mod special meritul actului de lucidă definire a momentelor psihologice ale lucrării ; pianistica sa robustă — în ciuda unor accidentale neclarități — devine ordonatoare a spațiilor compoziționale, slujindu-le în special sub aspect constructiv de această dată, evidențiind restrînse disponibilități de transfigurare poetică. În mod cert, interpretul parcurge etapele importante ale unei autodefiniri artistice realizate pe temeiul unui meșteșug pianistic ferm stăpînit.

La Cristian Vlad, pe de altă parte, natura sensibilă a expresiei pe care o dezvoltă devine precumpănitoare ; mișcările lente, mai ales, dispun de o susținere cursivă, amplă, slujite fiind de un ton maleabil, de aleasă subtilitate și bogăție timbrală ; și este de dorit, în continuare, ca mișcările rapide să dobîndească o articulație mai pregnantă cu sens de structurare a momentelor discursului muzical. În mod evident și, desigur, salutar, colaborarea celor doi interpreți tinde să se ridice la cotele unei prețioase relaționări camerale. Astfel de valențe am regăsit și în realizarea *Cvintet-ului în la major pentru clarinet și cvartet de coarde ;* am apreciat, aici, valoarea unei inspirate inițiative muzicale, în cazul lui Cristian Vlad, iar, pe de altă parte, coeziunea artistic împlinită a cvartetului de coarde format din instrumentiști de excepție, studenți ai conservatorului bucureștean și, recent, absolvenți ai acestuia : violoniștii Sergiu Năstase și Simona Moise, violistul Mathe Győző, violoncelistul Rodin Moldovan. Cît de important devine faptul ca asemenea fructuoase întîlniri camerale să nu rămînă întîmplătoare !

Dumitru AVAKIAN

Duo „Contraste" din Timișoara

Muzica actuală implică, prin structura sa, închegarea unor ansambluri diferite de cele consacrate de practica epocilor anterioare ; abundența de lucrări destinate clarinetelor și saxofoanelor pe de o parte și (împreună cu) bogata și spectaculoasa familie a instrumentelor de percuție justifică întru totul constituirea cuplului timișorean „Contraste" — Emil Șein (clarinet, clarinet bas, saxofon), Dan Suciu (percuție). Cei doi tineri, talentați, pasionați și activi muzicieni au susținut mai multe concerte (sînt distinși cu Pre-

miul I la „Cîntarea României", ediția 1985) și au debutat în București, la Filarmonica „George Enescu", luni 15 septembrie 1986, la sala Studio a Ateneului. Cele 12 piese din program au fost diverse ca factură și instrumentar — de la lucrări pentru saxofon solo sau o sonată pentru timpani, la unele pe care doar auzindu-le le crezi cîntate de un veritabil ansamblu. Dintre ele 5 sînt semnate de autori străini, de regulă nume de rezonanță în contemporaneitate ; celelalte 7, ale autorilor noștri, le egalează și chiar le întrec în substanță expresivă, inventivitate ritmică și coloristică, în unitate de stil. Majoritatea au fost, firește, prime audiții la București. *Chimera* de Șerban Nichifor are atmosferă, este delicată și excelează în plan melodic ; ***Intelectio* și *Idola tribus*** de Mihai Ungureanu vădesc fantezie în obținerea efectelor (a doua), asimilarea sugestiilor de tip folcloric (prima) ; *Mozaic* de Ulpiu Vlad impune prin contrapunctarea melodicii cu ritmica și cromatica ; ***Melopedie și Fugă*** de Nicolae Brînduș dovedește stăpînirea materialului melodic și ritmic, într-o veritabilă risipă de fantezie (cu precădere *Fuga*, amabilă ironie la *Ucenicul vrăjitor)*; sub aparența improvizației, Gheorghe Costin structurează ferm dialogul în *Meiosis ; Dublu duo* confirmă clasa de maestru a lui Anatol Vieru prin integrarea organică și discretă a elementelor folclorice, într-un discurs cînd plin de vitalitate, cînd de interiorizată gingășie.

Prin ingeniozitatea caracteristică tratării pieselor, prin forța comunicativă a lui **Emil Șein** și **Dan Suciu**, acest concert s-a înscris în categoria manifestărilor remarcabile ale noii stagiuni camerale.

Petre CODREANU

Ion Georgescu

Cu recitalul din sala Studio a Ateneului, din 20 septembrie 1986, Ion Georgescu consfințește un stil violonistic situat, după toate probabilitățile, la crepusculul evoluției unui instrument a cărui aventură s-a identificat cu însăși aventura muzicii culte europene. Povestea revanastronului (denumirea imemorială a viorii) se apropie astfel de formula finală în care povestitorul (de data aceasta Ion Georgescu) statornicește o privire critică, uneori persiflantă, alteori cu nuanțe moralizatoare asupra întregului parcurs al narațiunii. Gestul întemeietor al lui Ion Georgescu are prin urmare o alură conclusivă, nu însă și sintetică, ci, mai curînd complementară, antitetică, prin punerea semnului contrar în fața a tot ceea ce este convenție sau tradiție. Stilul violonistic clasic ori romantic este abandonat într-un muzeu nedeschis publicului larg — doar cîțiva specialiști îl pot vizita corelaționînd exponatele de aici cu trăsături definitorii ale artei lui Ion Georgescu —, vechile deziderate ale cîntului la vioară (: imitarea vocii umane, cantabilitatea, panlirismul) sînt pe rînd amendate și substituite cu o pedagogie a culorii, a modurilor de atac puse să semnifice exclusiv prin ele însele. Ion Georgescu propune un stil ce ne amintește de maniera „swing" din muzica de jazz, un stil violonistic recepționat ca o continuă pendulare între aspirație și realitate, între ceea ce se așteaptă a fi și ceea ce (cu totul altceva) este. Profund originale, anticameleonice, incursiunile interpretative ale lui Ion Georgescu au curioase corespondențe cu poetica lunediștilor și chiar cu zonele cele mai radicale ale liricii lui Nichita Stănescu. Bruierea codurilor istoric constituite (după cum se pronunța Fred Popovici în comentariul recitalului), reconsiderarea sensurilor demersurilor restitutive, plurisemantismul gestului interpretativ — iată coordonatele esențiale ale violonisticii lui Ion Georgescu. Desigur că tentativele de implementare a noilor coduri sacrifică uneori perfecțiunea codurilor vechi (intonația, expresia senzuală, sonoritățile edulcorate). Beneficiul este însă evident în planul temerității și al ineditului. Cum inedit a fost și programul recitalului : Liana Alexandra — *Cadenza* (lucrare în care compozitoarea prospectează posibilitățile instrumentului dintr-o perspectivă diacronică), Edison Denisov — *Solosonata* (o primă audiție de o mare densitate a scriiturii și ingeniozitate a facturii, cu dificultăți tehnice de tipul celor întîlnite în unele lucrări dedicate viorii sau violoncelului de Iannis Xenakis), Petru Stoianov — *Pe un cadran solar* (o altă primă audiție) ce a reiterat profesia de credință a compozitorului redevabilă modurilor și proporțiilor riguros manipulate, chiar dacă de data aceasta ele vin în incidență cu textul poetic semnat de Nichita Stănescu și rostit de actorul Eusebiu Ștefănescu (e drept, un text ce nu se situează în zonele cele mai fierbinți ale liricii marelui poet), Liviu Glodeanu — *Sonatina pentru vioară și pian* (revelatoare pentru angajarea expresionist-folcloristă a compozitorului) și o surpriză, Karlheinz Stockhausen — — *Sonatina pentru vioară și pian* (primă audiție cu ocazia căreia spectatorii l-au putut cunoaște pe compozitor în ipostaza unui învățăcel — lucrarea datează din 1951 — dotat cu o imaginație debordantă și cu un remarcabil simț al formei), în ultimile două opuri Ion Georgescu avîndu-l ca partener pe pianistul Mihai Vîrtosu — rafinat, de o mare mobilitate intelectuală și artistică.

Cvartetul „Clasic"

Numeroase sînt cvartetele care și-au făcut în ultimul timp apariția în viața muzicală a țării. Multe dintre ele au însă o prezență și o componență circumstanțială, itinerantă. Puține — se pot număra pe degetele unei mîini — cunosc o alcătuire stabilă și o ritmicitate a aparițiilor capabilă să le impună memoriei publicului. Printre acestea din urmă se numără și cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Dan Gruia Mitu și Teodor Pașol), al cărui recital de la Ateneu din 24 septembrie a etalat la modul substanțial seriozitatea, profesionalismul și disponibilitățile formației. Cvartetul „Clasic" ne-a apărut astfel ca un mecanism perfect reglat, cu toți componenții angajați într-un deloc facil proces de sincronizare a gesturilor interpretative. Se cîntă într-un remarcabil spirit de disciplină a stilului (în speță cel rococo din *Cvartetul în mi bemol major K.V. 171*, de Mozart caracterizat printr-o deosebită bogăție interioară, exteriorizată simplu, direct, cu o mare puritate sau din *Cvartetul în la major op. 33, nr. 6* de Boccherini, ce alunecă deseori către badinerie). Se mai cîntă însă și cu dezinvoltură, cu acea relaxare descinsă din plăcerea neostenită de a face muzică, așa cum am simțit ascultînd *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru — o bijuterie a genului scrisă acum trei decenii, la puțin timp după elaborarea *Cvartetului nr. I* și a *Concertului pentru orchestră* ; opul s-ar putea evalua prin prisma unei aserțiuni a lui Bartók (compozitor pentru care în perioada respectivă se manifesta un adevărat cult), conform căruia „lucrul cel mai important în creația artistică nu este invenția materialului, ci puterea lui de plăsmuire". Din această perspectivă, *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru constituie o impecabilă demonstrație de tehnică componistică, un relevant exercițiu liber de zămislire a unor texte sonore originale în baza unei gramatici preluate și adoptate.

Mai puțin convingătoare ni s-a părut versiunea *Cvartetului în re major, op. 18, nr. 3* de Beethoven, umbrită de unele nesiguranțe în intonație.

Liviu DĂNCEANU

Ansamblul „Archaeus", concert de muzică contemporană

Concert, sau mai exact, concert-spectacol, de muzică românească și slovacă.

Pentru că forma sub care au gîndit și realizat membrii ansamblului „Archaeus" cameralul lor din 17 septembrie se circumscrie în egală măsură celei a unui concert, permițînd fiecăruia să prezinte cel puțin o lucrare solistică, dar și spectacolului, pentru a cărui coeziune au găsit o formulă literară (prin recitările actorului Răzvan Ionescu, cu versuri din lirica poeților români și slovaci Miroslav Holub, Vladimir Holan, Adrian Păunescu, Daniela Crăsnaru, Marin Sorescu, Titel Constantinescu), dar, totodată — ceea ce dovedește ingeniozitatea lor —, o soluție pur muzicală : prefațarea și epilogarea fiecărei piese înscrise în program de cîte un scurt tablou extras din lucrarea *Spectacol pentru o clipă* de Octavian Nemescu, prezentată, astfel, aproape integral.

În acest context, am putut distinge valoarea fiecărui instrumentist component al formației, luat individual, dar cu deosebire calitatea întregului, care a lăsat o impresie favorabilă auditoriului din sala Studio a Ateneului (în ciuda unei carențe de organizare, dintru început manifestă : în lipsa programului de sală, publicul s-ar fi dorit orientat cel puțin cu o prezentare verbală în peisajul inedit al celor mai multe dintre partiturile oferite spre ascultare, cu atît mai mult cu cît afișul de concert nu insera nici măcar numele compozitorilor acestor piese !).

Am remarcat din nou eficiența interpretativă a violonistului Ion Georgescu, în lucrarea lui Josef Malovec *Canti di Speranza,* sau multiplele valențe de colorist ale percuționistului Alexandru Matei, în *Solo pentru percuție* de Ștefan Niculescu — prima lucrare a compozitorului dedicată exclusiv percuției, dar mergînd, în planul organizării muzicale, pe linia stabilită odată cu *Simfoniile pentru 15 soliști,* avînd ca punct de pornire în desfășurarea sonoră o idee melodică din care se construiesc secțiunea inițială și cea terminală a piesei, centrul ei fiind un moment tensionat bazat pe repetarea unei celule melodice.

Valorificînd tradiția polifoniștilor din toate epocile, și poate, mergînd pe cea a compatriotului său Bohuslav Martinu, compozitorul slovac Vladimir Godar realizează un interesant *Ricercar,* adaptat la cerințele structurării materiei muzicale în contemporaneitate. Tema inițială expusă de vioară e preluată de clarinet, pentru ca odată cu intervenția violoncelului să ne aflăm în fața unei interesante sinteze timbrale (în care acesta din urmă apare ca un sumum al celorlalte două), urmînd ca intrarea pianului în discursul sonor să constituie punctul de maximă densitate, prin acordurile consistente, combinate pe alocuri cu clustere. Este meritul celor patru instrumentiști (alături de Ion Georgescu, clarinetistul Vasile Mocioc, violoncelista Anca Vartolomei și pianista Rodica Dănceanu) de a fi redat cu acuratețe și simț dramatic, intuind caracteristicile constructive, această miniatură polifonică, de expresie contemporană.

Iar dacă în *Ricercarul* lui Vladimir Godar, Anca Vartolomei și-a dovedit măiestria în rol de membru al formației camerale, i-am apreciat cu atît mai mult desăvîrșirea instrumentală, coerența gîndirii asupra partiturii abordate, finețea dar și tensiunea modurilor de atac, exact intuite, claritatea în reliefarea planurilor — puse în slujba interpretării *Sonatei pentru violoncel solo de* Wilhelm Berger, creație în care compozitorul își respectă principiile de compoziție statornicite în opusurile anterioare, anume exploatarea spațiului sonor în virtutea tehnicii de constituire a materialului muzical pe baza șirului lui Fibonacci.

Amestecul de „orient" cu „occident" din *Hudba* de Ilja Zeljenka (primă audiție absolută, lucrarea fiind scrisă pentru „Archaeus") nu și-a putut salva lipsa de unitate stilistică (compozitorul încearcă să „stoarcă" tot ce se poate din intervalul de terță, în „conflict" cu structuri constituite din scări pentacordice, sprijinindu-și fluxul muzical pe ritmica de proveniență exotică), nici chiar prin prestațiile de bună calitate ale clarinetistului Vasile Mocioc, pianistei Rodica Dănceanu și percuționistului Alexandru Matei, care s-au străduit să găsească și să reliefeze sensuri adînci, impresia lăsată fiind, totuși, de... incertitudine.

Fagotistul Vasile Macovei s-a remarcat în partitura *Ciacconei* compozitorului slovac Juraj Benes (primă audiție la noi), în care secțiunile au fost delimitate între ele, în cadrul spectacolului, prin cîte un moment sonor extras din lucrarea lui Octavian Nemescu, soluție discutabilă, dacă ne gîndim că o lucrare de factură variațională nu ar trebui secționată în acest fel, perceperea elementelor tematice devenind, la audiție, de-a dreptul imposibilă. Piesa cu sugestii arhitectonice renascentiste (cea a lui Benes) se dorește, în fapt, un cîmp de explorare în posibilitățile tehnice și expresive ale fagotului, în moduri de atac, sonorități coloristice, timbrale, diferite, cu antrenarea pianului (prin acționarea pedalei în scopul dobîndirii unui efect vibrator îmbogățit) și realizate cu precizie de Vasile Macovei.

Spectacolul s-a încheiat cu piesa lui Liviu Dănceanu, unul dintre animatorii formației, căreia i-a dedicat aceste *Rime pentru „Archaeus",* menite să evidențieze, într-o singură partitură, pe fiecare instrumentist, în rol solistic, dar și ansamblul în întregul lui ; lucrarea își propune, ca și altele din acest concert, investigarea în zonele tehnico-expresive, timbrale, dinamice și agogice ale instrumentelor angrenate (pe lîngă cele numite mai sus, adăugîndu-se chitara lui Vasile Coltea), edificiul sonor constituindu-se pe baza unui mod ce izvorăște din șirul armonicelor superioare și inferioare ale unui sunet. Întreaga atmosferă a concertului-spectacol a urmat — cu voie sau fără voie — expresivitatea creației considerate ca fir conducător *(Spectacol pentru o clipă* de Octavian Nemescu, după afirmațiile lui Liviu Dănceanu dedicată, în această formă, ansamblului pentru acest spectacol), implantată, cel mai adesea, ca element contrastant prin forță și semnificații, prin coloritul ei particular.

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Viniciu Moroianu

Este, sincer vorbind, pasionantă evoluția unui talent major ca cel al lui Viniciu Moroianu, iar recitalurile sale, dintre care ne vom opri la cel mai recent (20 septembrie) se conturează tot mai mult ca autentice evenimente ale stagiunilor muzicale. Mi s-a întîmplat destul de des ca unii confrați sau chiar ca oameni din public să-mi amintească cu emoție episodul revelator al tălmăcirii, de către Moroianu, în urmă cu cîțiva ani, al *Sonatei nr. 3 pentru pian* de George Enescu în cadrul manifestării „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea. Faptul nu este, cum se spune, întîmplător, pentru că pe atunci foarte tînărul pianist dovedea, în abordarea unei pagini enesciene de asemenea complexitate, un fel de dar divinator al valorilor muzicale esențiale care ne făcea să avem cele mai frumoase așteptări pentru dezvoltarea sa ulterioară. În adevăr, Moroianu nu este un pianist de toată ziua, ci unul de excepție. Ni se poate întîmpla să nu-l aflăm la nivelul perfecțiunii într-unul din marile concerte ale repertoriului universal, să-l dorim mai simplu și mai direct în exprimare, dar ulterior să cunoaștem autentice revelații în luminarea, de către el, a unor pagini mai puțin frecventate sau să constatăm că adevăratul climat al emoției muzicale celei mai nobile este generat de contactul

tînărului artist cu aspecte elevate și oarecum tainice ale repertoriului pianistic. În orice caz, este vorba, la Viniciu Moroianu, de o disponibilitate stilistică remarcabilă, de o privire spre profunzimile problematicii muzicale, care se dovedește rară și exemplară printre colegii săi de generație.

Multitudinea de aspecte, uneori complementare sau chiar opuse, ale manifestării acestui talent deosebit s-a vădit în esență din derularea recitalului la care ne-am oprit. Astfel, *Sonata op. 109, în mi major*, de Beethoven, cu toată direcționarea spre introspecție pe care o conține această genială pagină în esența ei intimă, ne-a apărut totuși ca „închisă în sine", lirismul ei aparte nefiind comunicat cu suficientă claritate. Au existat „învălmășeli" în sonoritate și în conturarea limpede a formei, iar sunetul nu *a purtat* spre sală așa cum am fi dorit. Este adevărat că aspectul improvizatoric, de *impromptu* al tematicii, dorită în mod expres de Beethoven ca „nepătrată", a fost pus în evidență, însă compensarea lui prin, totuși, anumite valori de echilibru, de cantabilitate, de evidențiere a articulațiilor nu s-a realizat în mod corespunzător de către interpret.

Imediat după aceea, însă, am asistat la un moment interpretativ remarcabil. Suita *În aer liber* de Béla Bartók a fost magistral redată, din toate punctele de vedere. Ritmica stringentă, acută, tipică paginilor marelui compozitor ungur, s-a aliat cu sugestivitatea imagistică tot atît de caracteristică. Un coleg (Dumitru Avakian) remarca, în deplină justețe, că modul de a colora paginile de atmosferă ale suitei *(Muzica nopții* de pildă) nu a sucombat tentațiilor debussiste, cu toate că unele similitudini ale textului cu genialul Preludiu *Des pas sur la neige* al lui „Claude de France" sînt frapante. Contrastele au fost mai degrabă în alb și negru decît în tehnicolor, misterul bartokian a fost menajat cu o grijă a amănuntului — pilduitoare, vibrația sunetului avea acel caracter mat și surd (la modul sublim) pe care-l așteptăm în asemenea pagină. Langoarea scriabiniană a *Preludiului în si minor* de Tudor Dumitrescu ne-a apărut pe deplin pusă în lumină de tălmăcirea pianistului, pe care am înțeles-o ca încă un omagiu (Oh, cît de îndreptățit!) îndreptat către memoria acelui prea tînăr muzician, bănuit pe drept cuvînt de geniu, care ne-a fost smuls dintre noi cu un dramatism pe care-l putem asemui numai soartei lui Nicolae Labiș.

În fine, *Studiile simfonice* op. 11 de Schumann, după un început ceva mai discutabil (tema a fost cumva lipsită de simplitate) ne-au dăruit un monument de cea mai pură flacără romantică. Cantabilitate majestuoasă, ritmică pîlpîitoare și sugestivă, construcție logică și paralel expresivă, simț al culminației efective în grandiosul final — toate au contribuit la restituirea autentică și plină de prospețime a unei covîrșitoare capodopere.

Florin Ionescu-Galați

Mărturisesc că, în general, sînt reticent cînd este vorba de comentat recitalurile unor elevi de liceu: ei se află într-o perioadă de formare, din care se va desprinde apoi, abia în anii Conservatorului, imaginea viitorului artist. Excepțiile există totuși, dar ele trebuie cîntărite cu parcimonie și semnalate îndeosebi acele cazuri în care însemnele talentului sînt atît de indubitabile încît surprizele (nefavorabile) de mai tîrziu să fie în cît mai mare măsură excluse. În cazul lui Florin Ionescu-Galați, elev brașovean în clasa a X-a, avem de a face cu o înzestrare ieșită din comun, care care i-a permis, de pildă, să înfățișeze *Concertul în sol major (nr. 3)* de Mozart la o Gală a tinerilor concertiști cu o înțelegere și un simț al stilului, care, chiar dacă vorbeau despre îndrumarea de mare calitate primită din partea tatălui său, dirijorul Ilarion Ionescu-Galați, atestau posibilitatea tînărului violonist de a înfrunta sarcini artistice din cele mai dificile. Impresia ne-a fost întărită în bună măsură de recitalul dat la începutul stagiunii 1986—87 (13 septembrie) în sala Studio a Ateneului.

Programul a început cu *Sonata în re major* de Leclair; aici am fost impresionați din capul locului de o sonoritate violonistică bogată, vibrantă, care este unul din atu-urile principale ale lui Florin Ionescu-Galați: trăsătura de arcuș este fermă, viguroasă, există în personalitatea în închegare a violonistului un anume reconfortant „spirit de decizie", un soi de asumare a propriei responsabilități care înfruntă dificultățile pieptiș și deschis. Fără îndoială că orice calitate își are și dublura ei, deschizînd apetitul exigențelor cît mai diferențiate. Uneori, ni se pare că sonoritatea este prea uniform plină, avem chiar senzația unei oarecari forțări și în orice caz, avînd în vedere că Leclair este muzică franceză, dorim și o deschidere mai limpede către orizontul frazelor subtile, mlădioase, rafinat colorate (bine înțeles în limitele stilului epocii respective) și o eleganță, un „chic" sporite în *Tambourin-ul* din final. Există însă un sens pedagogic nedesimulat în alegerea repertoriului — și lucrul este cît se poate de limpede în abordarea *Sonatei nr. 1 în sol minor* pentru violină solo de Johann Sebastian Bach. Simpla ei parcurgere, efortul de memorizare și concentrarea interioară necesară susținerii unei asemenea capodopere reprezintă pentru un discipol timpuriu al arcușului o încordare supremă, de natură să-l „călească' în focul luptei, am spune. Florin Ionescu-Galați a trecut asemenea probă supremă în genere cu succes, supunîndu-și temperamentul unei discipline auto-impuse cu rigoare, luminînd țesătura polifonică cu o tendință spre echilibru și înțelepciune pe care o salutăm chiar dacă este în stare încă născîndă. Unele imperfecțiuni în redarea paginilor de maximă complexitate sînt, firește, de explicat și de natură să-i ofere junelui violonist perspectiva tărîmului de cucerit pe viitor.

Florin Ionescu-Galați a părut a-și „scoate zăbala" pe parcursul a trei *Capricii* de Paganini, care l-au arătat ca pe un virtuoz de perspective pe acest tărîm „pur" al dezinvolturii tehnice și a atacat repertoriul de farmec și zîmbet al evocărilor vieneze *(Liebesfreud'* de Kreisler) cu aplomb dar și cu dorința noastră de a-l vedea întrezărind, dincolo de verva textului, ceva din nuanțele șăgalnice, din umorul „dialectal" al unor asemenea faimoase și de efect „bis-uri" ale repertoriului cavalerilor arcușului. Tot așa, salutînd pe un autentic *pui de leu* al podiumului, capabil să descrie marele arc al încordării și descătușării ritmice din *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, nu putem să nu-i atragem atenția și spre eleganța specială a frazelor lungi din *Introducere* precum și spre multitudinea nuanțelor rafinat colorate pe care orice pagină de acest gen o presupune, pentru ca redarea ei să fie cu adevărat un act artistic. Sînt tot atîtea oferte de meditație pentru un autentic și plin de sevă talent ca acela al lui Florin Ionescu-Galați, care trebuie să-și onoreze harul printr-o muncă încordată și inteligentă.

Alfred HOFFMAN

Sorin Petrescu

La 30 septembrie, în Sala Mare a Ateneului, pianistul Sorin Petrescu a susținut un recital cu lucrări de referință din repertoriul pianistic: *Sonata în fa minor, op. 5* de Brahms, *Stampe* de Debussy, *Alborada del Gracioso* de Ravel. Totodată, patru *File de Album* de Wagner, care par semnificative mai ales prin prisma ultimelor capodopere scenice ale autorului și a *lecției* lisztiene, evident ulterioară compunerii acestor piese (destul de anemice ca substanță muzi-

cală, oricum...). Se pare că această inițială sărăcie nu se putea transcende decît prin adopție de stil și multipolaritate sincretică, spre a împlini un destin creator de excepție...

Dar, despre Sorin Petrescu : este un artist format, cu o matură experiență de concert și incontestabile mijloace de evoluție. Recitalul, ca realizare pianistică, ne-a părut desăvîrșit, ceea ce probează că tînărul pianist dispune de reale resurse de perfecționare și auto-perfecționare. În *Sonata* de Brahms a creat momente de rară concentrare muzicală în primele două părți, desfășurînd totodată o pianistică amplă, masivă, densă pe întreg parcursul lucrării, o piatră de încercare pentru orice pianist. Muzica franceză a sunat în plenitudinea coloristicii și fineții absolut necesare unei interpretări de clasă. I-am dori tînărului muzician numai astfel de concerte, finisate pînă la ultimul gest și gîndite pînă în cele mai mici amănunte (ceea ce nu întotdeauna s-a reliefat în evoluții anterioare). Scena obligă, iar astăzi actul interpretativ impune prezențe numai și *numai* impecabile pe podium : altfel la ce ar mai folosi— pentru progresul artei interpretative — întreaga industrie de disc, radio și televiziune ?

Se pare că publicul nostru de concert încă se mai complace în dulcele fotoliu „mass media" și riscă prea puțin să vină în sălile de concert spre a auzi tineri soliști, tinere speranțe. Este oricum o mare eroare. Deoarece artiști ca Sorin Petrescu pot oricînd oferi deliciile unei interpretări pe viu, irepetabile și de aleasă ținută, care nu fac decît să confirme nivelul maxim atins astăzi de pianistica românească.

Nicolae BRÎNDUȘ

TESCANI

„Orfeul moldav" — ediția a VII-a

O manifestare artistică anuală nu este pur și simplu o dată fixă în calendar ; mai timidă la început, ea evoluează treptat, cunoaște fluctuații de calitate (inerente) și treptat își cucerește (sau nu) profilul propriu, care o distinge între celelalte din aceeași familie. Dacă este îndrumată cu profesionalism și simț de răspundere, ajunge să constituie un reper atractiv pentru public, care o așteaptă, se interesează de ea cîteodată cu nerăbdare și manifestă curiozitate față de noutățile pe care fiecare ediție le anunță. Am citit cu regularitate cronici despre manifestarea „Orfeul moldav" de la Tescani, dar — deși drumurile m-au adus în vreo două rînduri pe meleagurile enesciene de aci — n-am putut-o cunoaște pînă acum mai în amănunțime. Primul lucru care m-a impresionat, de-a lungul celor trei seri (5—7 septembrie) ale ediției a VII-a, 1986, a fost tocmai faptul că, deși nu se ajunge la concerte prea ușor (cursele de autobuz zilnice cu Bacăul sînt suspendate), curtea interioară a corpului central al „Așezămîntului de cultură George Enescu" era plină de un public de mare calitate, silențios și concentrat, care venise aici cu oarecare osteneală și poate tocmai de aceea respecta locul, pe artiștii care se produceau, venera desigur în primul rînd pe Enescu însuși. Aș spune, de aceea, cu toate că ediția de anul acesta s-a dovedit în ansamblul ei o reușită, că punctul ei „forte" a fost în primul rînd publicul — și acesta este semnul hotărîtor al rostului unei asemenea manifestări.

De altfel, avînd acum prilejul să stau cîteva zile la Tescani, mi-am dat seama că locurile înseși au o magie a lor, care te cheamă, cu un magnet puternic deși foarte greu de definit. Dacă îl iubești pe George Enescu, nu se poate să nu stabilești corespondențe interioare între peisaj, fosnetul copacilor, întinderile vălurite (nu dramatic, ci apropiat, reconfortant), parfumul livezilor și — să spunem — acea unică „Pastorală" a maestrului român care este *Suita sătească*. Orice literaturizare își are partea ei forțată, dar în cazul în speță climatul sufletesc de la Tescani nu se poate să nu te ajute la pătrunderea muzicii lui Enescu. Aș spune chiar că străinilor întîmpinînd cîteodată oarecari dificultăți a intra în universul maestrului muzicii românești — care se deosebește în tabloul general al componisticii veacului XX printr-o viziune proprie asupra contrastului, niciodată tăios, niciodată spectaculos ci întotdeauna de o înțelepciune care cuprinde de la început și rezolvarea situației conflictuale — ar trebui să li se proiecteze, înainte de trecerea probei sufletești mai deosebite ocazionate de prima audiere a unei lucrări de o problematică sufletească complexă, un film despre locurile, casele, oamenii, plantele de la Tescani.

Acestea find zise, pentru că alminteri o cronică se poate transforma pe nesimțite într-o carte, să ne oprim la elementele specifice ale actualei ediții a „Orfeului moldav". Primul lucru este simpatia pe care ne-a stîrnit-o Orchestra de cameră „Tescana" dirijată de Ovidiu Bălan și alcătuită din membrii Orchestrei simfonice din Bacău. Ovidiu Bălan este un muzician inimos, destoinic și care nu se teme să se ia la trîntă cu dificultățile ; de aceea, performanța înfățișării a două mișcări din *Octuorul op.* 7 de George Enescu, formația folosită amplificînd aparatul instrumental prin dublaje care nu atentează la spiritul genialei lucrări (de amploare alminteri simfonică) ni s-a părut semnificativă pentru calitățile de inițiativă semnalate. Se pune doar problema finisării mai atente, pentru că partitura este de mare dificultate și amploarea ei temporală ridică cu atît mai multă exigență îngrijirea amănuntului revelator. Intonația, nuanțarea, calitatea sonoră sînt aici de primă însemnătate și ele vor trebui ameliorate, mai cu seamă că — nu ne îndoim — *Octuorul* va intra, în integralitatea lui (după cum prevedea Eugen Pricope în cuvîntul introductiv) în preocupările de viitor ale formației „Tescana".

Dacă nu mă înșel, David Ohanesian nu apăruse pînă acum în concertele de la Tescani, iar Smaranda Oțeanu — care veghează, din partea Colegiului criticilor muzicali al A.T.M. la calitatea și orientarea programelor — a socotit că prezența sa aici este obligatorie : prin faptul că baritonul nostru este cel care a impus *Oedip* la noi și pe multe meridiane el se cuvenea să fie salutat de publicul „Orfeului moldav". Așa am și înțeles contribuția artistului la concertul inaugural din care rămînem în primul rînd cu interpretarea „Monologului orbirii" din *opera vieții mele* cum denumea Enescu această creație fundamentală a teatrului muzical din veacul nostru și cum o denumește cu drept cuvînt și interpretul în volumul recent apărut. Adaptarea cîntului la sunetul și sensul textului s-a dovedit la fel de impresionantă ca întotdeauna și ne face odată mai mult să ne îngrijorăm în legătură cu soarta lui *Oedip* la acest amurg de carieră al lui Ohanesian. Cine va prelua ștafeta ? Este o întrebare care trebuie să devină obsedantă pentru toți aceia care au căderea să răspundă la ea.

Marin Cazacu este deosebit de activ pe podiumul de concert — și nu numai la Filarmonica „George Enescu" — și probabil că frecvența aparițiilor sale solistice a fost de natură nu numai să-i îmbogățească experiența ci și să-i înlesnească atingerea corzilor sensibile ale auditoriului. Pentru că, dacă niciodată nu ne-am îndoit de seriozitatea și temeinicia violoncelistului, puterea sa expresivă putea fi pusă uneori în chestiune. Din fericire, felul cum a redat *Concertul în do major* de Haydn de astă dată, ne-a spulberat îndoielile. Nu numai că ținuta clasică a tălmăcirii era impecabilă, dar coeficientul de „grăire" al frazării s-a arătat în creștere hotărîtoare. De aceea, mișcarea lentă (fără ca cele vii să fie mai prejos) ni s-a părut

în primul rînd semnificativă pentru ceea ce poate fi o nouă etapă, superioară, în prezența pe podium a lui Marin Cazacu. Iar impresia stîrnită de contribuția lui interpretativă a luminat toată partea secundă a concertului, potențînd într-un fel și imaginea lăsată de formația acompaniatoare — aceeași „Tescana" dirijată de Ovidiu Bălan, chiar și în finalul programului, constituit de *Simfonia nr. 18 în fa major* KV 130 de Mozart.

Din experiența de auditor, sînt categoric de părere că împrejurările unui concert, cadrul, receptivitatea auditoriului, influențează decisiv calitatea prestațiilor artistice. Lucrul s-a confirmat cu o evidență indiscutabilă în cazul apariției Marthei Kessler în manifestările de la Tescani. Ne-a cîntat pagini din oratoriile de Bach și din marile lucrări de aceeași familie (dar evident, atît de deosebite) ale lui Vivaldi. Vocea i-a sunat mai vibrant, mai colorat, mai *muzical* într-un cuvînt decît în orice ocazie în care am urmărit-o pe această creatoare de cultură interpretativă în ultimii ani. Fără îndoială că sensibilitatea cîntăreței a primit razele binefăcătoare ale locului, acustica neobișnuit de prielnică a curții interioare a inspirat-o, după cum faptul că la pian se afla un tînăr muzician de calitatea lui Mihai Ungureanu a mulțumit-o. Rezultatul a fost cît se poate de fericit, împlinindu-se și în două lieduri de Mihail Jora, un alt „personaj-cheie" al Tescanilor. După cum, faptul că înainte de concert pianistul Ferdinand Weiss, din Cluj-Napoca, un veteran al podiumului de concert de la noi și de pe toate meridianele, își destăinuia emoția de a cînta în casa lui Enescu, ni s-a părut a lumina excelenta sa colaborare cu violonistul Andrei Agoston în tălmăcirea *Sonatei nr. 2, opus 6, în fa minor* a maestrului sau a *Sonatei „Kreutzer"* de Beethoven. Aceasta, cu toate că folosirea unei modeste pianine nu se pretează, de pildă, prea bine, evidențierii caracterului predominant concertant al lucrării beethoveniene. (Între altele fie spus, nici un efort nu mi s-ar părea prea mare pentru a înzestra manifestările „Orfeului moldav" cu un pian de concert, de calitate). Andrei Agoston ne-a apărut din nou drept un stilist și un rafinat al arcușului. Felul cum apără puritatea redării textului și știe să intre, cu perfectă naturalețe, în ipostazele stilistice diversificate ale repertoriului — este exemplar. Iar publicul intuește această candoare și acest respect al gîndului creatorului de muzică — și le salută mai cald decît se întîmplă cu solicitările, de rezistență minimă, ai unor cavaleri ai podiumului care fac compromisuri cu bunul gust de dragul unei factice *captatio benevolentiae*.

O altă pată de lumină a serii : apariția lui Petre Nancu, tînăr trompetist dintre cei mai buni pe care îi avem și care sporește acum calitatea Orchestrei simfonice din Bacău prin prezența în rîndurile ei. Ne-a cîntat *Legenda* de Enescu, cu intensitate a sentimentului, cu simț al culorii, cu valorificarea amănuntului de virtuozitate, însoțit fiind la pian de Silvia Savu.

Sonata a III-a, pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc" n-ar trebui în fond să lipsească din nici o ediție a manifestărilor de la Tescani, mai cu seamă că, dacă înainte vreme interpreții care se încumetau să o abordeze erau foarte rari, acum din fericire tot mai mulți instrumentiști tineri o înfățișează cu deplină autoritate. Am avut prilejul, astfel, să asistăm la reeditarea unui succes al violonistei Luminița Petre-Rogacev în reluarea acestei capodopere definitorii pentru universul enescian, în colaborare cu pianistul Mihai Ungureanu care a folosit resursele limitate ale pianinei „de la fața locului" cu maximum posibil de măsură și eficiență.

Închiderea zilelor „Orfeul moldav" prin recitalul lui Johnny Răducanu și al colegilor săi timișoreni din formația lui Eugen Gondi ar fi putut părea un risc ; cineva mi-a spus, la fața locului, că după cît se pare Enescu nu era adept al jazzului. Se poate ; însă este poate și mai cert că aspectul de artă al contribuției unor mari reprezentanți ai genului nu putea să-l lase indiferent pe marele nostru muzician, care era un spirit deschis și larg. Iar parfumul românesc de calitate al pieselor lui Johnny Răducanu, calitățile muzicale de ritm, culoare, inventivitate armonică, preluare și dezvoltare a sugestiilor de la unul la altul din membrii formației — toate acestea l-ar fi mulțumit fără îndoială și pe „Orfeul moldav".

A. H.

SLOBOZIA

Gala recitalurilor — ediția a III-a

Cea de a treia ediție a Galei recitalurilor de la Slobozia a demonstrat nu numai continuitatea unei frumoase inițiative ci și constanta preocupare a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al Județului Ialomița, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din cadrul A.T.M., de a oferi unuia dintre numeroasele orașe ale țării ce nu beneficiază de instituții muzicale prilejul formării și cultivării gustului artistic, al dragostei pentru arta sunetelor, pentru marile sale valori naționale și universale. Cele trei seri camerale (26, 27 și 28 septembrie), găzduite de Casa de cultură a sindicatelor au relevat — în rîndurile publicului din Slobozia — existența unui nucleu ce primește prin muzică o veritabilă bogăție spirituală, absorbind-o, acordîndu-i menirea de a modela una dintre dimensiunile culturale ale personalității. Intrînd de acum în tradiție, vădind și de această dată entuziasmul și responsabilitatea asumată de organizatori, Gala recitalurilor și-a dezvăluit din nou importanța ca act de cultură (în deplinul înțeles al noțiunii) propunîndu-și să aducă în atenție noi valențe expresive ale universului componistic și interpretativ, argumentate prin prezența unor soliști de excepție.

În programul oferit, violoncelistul Marin Cazacu și pianista Steluța Radu au optat pentru accesibilitate, selectînd un album de miniaturi instrumentale de mare diversitate stilistică (de la *Aria* de J. S. Bach la pagini semnate de Granados și Cassado, de la *Lebăda* de Saint-Saëns la *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu), tălmăcite cu spontaneitate și rafinament. Precizia dialogului instrumental, cizelarea detaliilor expresive în nota specifică fiecărei partituri (cu o mențiune deosebită pentru *Variațiunile pe o temă din „Flautul fermecat"* ale lui Beethoven) au reliefat sudura acestui duo cameral, datorată deopotrivă unor date temperamentale, ca și seriozității pregătirii.

Ardența trăirii interioare și profunzimea vibrației poetice, căldura sunetului și naturaleța frazării au caracterizat și de această dată portretul interpretativ al violonistei Luminița Petre-Rogacev ; unitatea calitativă a recitalului susținut în compania Vioricăi Rădoi — prezență pianistică pregnantă, de o elocventă implicare expresivă — a fost pe alocuri umbrită de unele asprimi, de unele „impurități" care au estompat uneori fluiditatea liniilor sonore ale *Sonatei în la major* de César Franck, *Meditației* și *Valsului-scherzo* de Ceaikovski.

După un succint preludiu coral semnat de formația „Lyrica", a Sindicatului Învățămînt din Slobozia, dirijată de prof. Niță Ioniță, cea de a doua seară i-a avut ca protagoniști pe actorul Ovidiu Iuliu Moldovan și pe clarinetistul Aurelian Octav Popa, într-o generoasă alternanță de metafore și simboluri poetice și muzicale, viguros decupate.

În concertul de închidere al acestei ediții, pianistul Andrei Deleanu a realizat o veritabilă creație interpretativă în *Sonata în si bemol major* de Franz Schubert, elaborîndu-și discursul într-o fermă construcție simfonică ; s-au remarcat limpezimea și echilibrul proporțiilor arhitectonice, conducerea diferențiată a planurilor sonore, împletite într-un edificiu definit în egală măsură prin eleganță și monumentalitate, prin cantabilitate și sobrietate. Nu aceeași strălucire și forță de convingere au degajat cele două *Studii* de Franz Liszt, lucrări în care solistul s-a simțit în mod evident dezavantajat de instrumentul avut la dispoziție.

Prezența unor voci tinere nu constituie o noutate în programul acestei manifestări, pe afișul din acest an fiind înscrise trei nume deja cunoscute. Dezinvoltura și verva interpretativă a Ruxandrei Vodă — secondată de pianistul Ovidiu Cucu — au conferit culoare și prospețime ariilor de Mozart, Rossini și Donizetti, sau cîntecului de Caudella, chiar dacă soprana nu s-a aflat în forma sa vocală maximă. Din repertoriul variat (Mozart, Ceaikovski, Donizetti) susținut de soprana Felicia Filip alături de pianista Doina Micu, s-a detașat cu deosebire dramatismul liedului *Salcia* de Theodor Rogalski, reliefat prin intensitatea accentelor expresive, prin dozajul contrastelor și efectelor, demonstrînd maleabilitatea, robustețea și penetranța acestui glas. Conturînd cu sobrietate, prestanță și rigoare liniile stilistice ale paginilor de Mozart, Brahms și Ionel Perlea, Liliana Petrescu-Nichiteanu — acompaniată la pian de Adrian Nichiteanu — a marcat punctul final al serii.

Subliniind deopotrivă caracterul artistic și cel formativ al manifestării, cele trei zile ale Galei au fost prefațate, pe rînd, de cuvintele muzicologilor Alfred Hoffman, Eugen Pricope și Nicolae Brînduș.

Intrată în tradiție, evocarea Ionel Perlea (ce a avut loc la expoziția temporară din comuna Ograda) a constituit un prilej de a puncta noi date ale biografiei dirijorale și componistice a marelui muzician, dar și o modalitate de a-i omagia personalitatea prin intermediul unor repere ale literaturii camerale românești tălmăcite de Liliana Petrescu-Nichiteanu și Adrian Nichiteanu, de Felicia Filip și Doina Micu, de Aurelian Octav Popa.

La reala ținută a acestei ediții s-au adăugat atributele și responsabilitățile perenității ; sînt argumente ce motivează valoarea Galei recitalurilor de la Slobozia ca exemplu demn de urmat, aducînd mesajul culturii muzicale în viața spirituală a diferitelor orașe ale țării.

Anca Ioana ANDRIESCU

TIMIȘOARA

Deschiderea stagiunii la Filarmonica „Banatul"

După o stagiune estivală bogată, cu multe recitaluri de orgă și un program Beethoven ce inaugura ciclul consacrat marelui clasic în concerte lunare speciale, deschiderea stagiunii 1986/87 a fost marcată printr-un concert simfonic de aleasă ținută atît ca alcătuire cît și ca nivel artistic al prezentării lucrărilor incluse. Ca și în stagiunile trecute, atenția conducerii Filarmonicii este mereu îndreptată către promovarea muzicii românești actuale ; pe această linie, la începutul noii stagiuni ne-a fost prezentat un recent opus concertant al compozitorului Dumitru Bughici, care împlinește în toamna lui 1986 vîrsta de 65 de ani. Totodată, Filarmonicii „Banatul" i-a revenit meritul de a înfățișa în primă audiție absolută și cel de al treilea concert instrumental pentru suflători al compozitorului.

Dacă în stagiunile trecute am ascultat cu concursul solistic al lui Iancu Văduva *Concertul pentru trompetă* și cu Ioana Mogoș cel pentru flaut, acum Emil Șein, un tînăr și entuziast adept al muzicii contemporane, ne-a prezentat *Concertul pentru clarinet, clarinet-bas și orchestră*, scris special pentru acest talentat instrumentist. Ca și în precedentele opusuri concertante, Dumitru Bughici apelează la elemente melodico-ritmice din muzica de jazz, fapt care de la bun început dă lucrării o largă accesibilitate și atractivitate dar solicită o tehnică bine pusă la punct din partea interpretului. Nouă este în această lucrare și alăturarea celor două instrumente — și aceasta desigur pentru a cîștiga un ambitus cît mai mare pe de o parte dar și pentru o lărgire a paletei expresive și o diversificare a discursului muzical. Cele trei mișcări contrastante pornesc de la desfășurări molcome mergînd pînă la trepidații incisive prezentate în dialoguri între solist și orchestră, ca și segmente pur orchestrale ce pun în evidență atracția autorului pentru melodie în primul rînd, ritm și culoare, elemente care domină întreaga desfășurare. Clarinetistul Emil Șein a izbutit să redea specificul lucrării cu o deosebită eficiență, dovedindu-se la înălțimea exigențelor tehnice și expresive.

Concertul simfonic inaugural dirijat de Remus Georgescu a mai cuprins două lucrări de referință din muzica rusă : *Concertul nr. 1 în si bemol minor pentru pian și orchestră* de P. I. Ceaikovski și *Suita de balet „Petruşka"* de Igor Stravinski. Pianistul Dan Grigore a reușit prin interpretarea dată concertului ceaikovskian mai mult decît să impresioneze, el ne-a oferit o variantă la care poate ajunge numai un artist consacrat căutînd să exploateze mereu noi și noi resurse ale unei partituri fie și răscîntate. Păcat de unele inadvertențe neadmise la o asemenea lucrare din partea orchestrei, care însă în suita lui Stravinski s-a lăsat antrenată într-o redare spectaculoasă, contribuția instrumentiștilor ansamblului timișorean ridicîndu-se la adevărata valoare a colectivului.

Damian VULPE

SIBIU

O seară simfonică

Periodice sau extraordinare, manifestările ce alcătuiesc viața muzicală a Sibiului respiră un aer de permanență prin concertele filarmonice săptămînale. Deloc întîmplătoare, opțiunile asupra programelor dovedesc competență atît în selecția repertorială cît și în alegerea interpreților. Prezențele pe podiumul de concert se prezintă astfel ca o alternanță de nume consacrate cu tinere talente în continuă ascensiune. Promovînd laolaltă cunoscutul cu necunoscutul, programele filarmonicii nu ocolesc, așadar, elementul surprinzător, care crește direct proporțional cu ineditul.

Într-o seară de la sfîrșitul stagiunii trecute, dirijorul Dorin Frandeș (dirijor ce se afirmă din ce în ce mai mult) ne propune ineditul, pentru început, sub forma unei prime audiții : *„Da scherzare" — mișcare coregrafică* — autoare tînăra compozitoare Saviana Diamandi. Scriitura de factură contemporană se înscrie într-un cadru evolutiv, materializat prin creșteri și descreșteri ce descriu arcuri progresive. Forma tri-

partită (scherzo cu trio) prinde viață prin limbajul modal de esență prokofieviană. Deși orchestra este densă ca număr de executanți, orchestrația pare aerisită printr-o tratare care, evitînd desfășurări compacte, „în pachete", urmează în permanență principiul dialogului instrumental.

Surpriza ne vine și din partea celor două soliste — confirmate la concursuri internaționale de specialitate — pianista Anuș Cividian, absolventă a Conservatorului ieșean și Georgiana Ciobanu, elevă a Liceului de muzică din București.

Concertul pentru pian și orchestră în fa minor de J. S. Bach a cunoscut, prin Anuș Cividian, o nouă tălmăcire în stil, printr-o artă pianistică extrem de îngrijită, particularizată prin sensibilitate, discreție, egalitate a atacului și construcție închegată a frazelor. Orchestra a contribuit la reușita interpretării, dînd pregnanță stilistică printr-o bună sincronizare și delimitare a planurilor dinamice.

Georgiana Ciobanu este — și nu se oprește aici — o nouă tînără speranță a violonisticii românești. Lucrări ca *Poemul* de Chausson și *Rapsodia „Tzigane"* pentru vioară și orchestră de Ravel, de o bogăție melodică, ritmică, armonică, timbrală dusă pînă la luxurianță, nu sînt, în versiunea Georgianei Ciobanu, simple răstălmăciri ale unor piese de rezistență, ridicîndu-se deasupra acestui nivel prin maturitatea și siguranța execuției. Pătrunzînd spiritul lucrărilor și redindu-l mai mult decît convingător, ne-a relevat, printr-o largă paletă dinamică, potențe de cantabilitate și velocitate puțin întîlnite la vîrsta ei.

Făcîndu-se simțită și pînă acum, ca acompaniatoare, prezența orchestrei devine tot mai vie, odată cu momentul în care ea își asumă rolul principal. Cu aceeași participare care-l caracterizează, Dorin Frandeș dirijează *„Uvertura 1812"* de P. I. Ceaikovski. Inserate pe fondul melodicității ceaikovskiene, variațiile pe tema „Marsiliezei" dobîndesc de fiecare dată alte semnificații prin gestul amplu, aparent teatral, dar eficient al dirijorului. Edificiul pe care-l clădește maleabilitatea baghetei lui Dorin Frandeș marchează festiv și solemn momentul de încheiere al unei obișnuite seri simfonice sibiene.

Roxana HAȘEGAN-BĂLAȘ

BOTOȘANI

Filarmonica la a 34-a stagiune

Invitația pe care mi-o lansa, recent, Filarmonica botoșăneană, m-a surprins puțin ; era vorba de a participa la deschiderea celei de a 34-a stagiuni (cifra m-a impresionat) și, în plus, de a susține o prelegere în cadrul perfecționării profesionale a membrilor orchestrei. Iată deci, mi-am spus, muzicieni care doresc să se informeze, care-și doresc progresul permanent nefiind mulțumiți doar cu stadiul actual de cunoștințe. Incitat de toate acestea am purces către îndepărtatele meleaguri ale Nordului Moldovei pe care nu le mai vizitasem de foarte mult timp : peisaj frumos, liniștit și un oraș ce îmbină armonios vechile clădiri cu cele noi (o notă aparte o creează arhitectonica originală a construcțiilor moderne care, multe din ele, ies din tiparele cam standardizate existente deseori). Sala teatrului Eminescu, unde se desfășura repetiția generală a concertului, m-a întîmpinat ca o gazdă primitoare, cu o acustică bună. Pe scenă orchestra, confruntată cu inevitabile dificultăți ale unor partituri românești și romantice, reia cu conștiinciozitate pasajele, finisează frazările, retușează asamblajele. Bagheta atentă și fermă a lui Teodor Romașcanu veghează cu grije ca totul să iasă cît mai bine. Și rezultatul, cu adevărat de calitate, se materializează într-un concert de frumoasă ținută tehnică și muzicală, care marchează corespunzător intrarea colectivului de instrumentiști ai Botoșanilor în cel de al 34-lea an de existență. A fost o manifestare în care m-a impresionat în egală măsură muzicalitatea și precizia construcțiilor sonore realizate de tînărul șef de orchestră dar și promptitudinea cu care ansamblul a răspuns și a urmat sugestiile dirijorale. Dacă adăugăm indiscutabilul talent violonistic al solistului (Gabriel Croitoru, încă student al Conservatorului bucureștean dar deja un artist aureolat cu numeroase premii naționale și internaționale) avem imaginea concertului din 19 septembrie.

Întîlnirea de a doua zi cu membrii orchestrei a prilejuit un contact de idei interesante ; au fost discutate probleme legate de muzica contemporană românească, cu trimiteri în domeniul creației și interpretării. Secretarul muzical al Filarmonicii, Ion Țurcanu, mi-a furnizat o listă consistentă de lucrări românești, abordate în primă audiție absolută aici (D. Bughici, Andrei Tănăsescu, V. Opran etc.) sau prime audiții (P. Bentoiu, T. Grigoriu, B. Csiky, Șt. Niculescu, A. Vieru, A. Stroe, Ș. Nichifor, Liana Alexandra, A. Zeman, V. Spătărelu și mulți alții). Premiul II obținut la ultimele două ediții ale „Cîntării României" confirmă seriozitatea cu care se muncește aici. Colectivul orchestrei, în plină consolidare, își dorește ascensiunea pe noi trepte de profesionalism demonstrînd faptul că la Botoșani funcționează o formație serioasă, reprezentativă pentru noua școală muzicală românească, formație a cărei menire rămîne aceea de a propaga (la un nivel artistic cît mai înalt) marile valori ale muzicii românești și universale.

Dan BUCIU

SUCEAVA

Concurs de interpretare

Concursul muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, concurs dotat cu Trofeul „Lira de aur" și organizat de Consiliul Național al Organizației Pionierilor și Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, este deja o realitate de însemnătate deosebită în viața noastră muzicală. Derulată în intervalul 25 iulie — 3 august, ediția a XV-a, dedicată aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român și a 21 de ani de la istoricul al IX-lea Congres al Partidului, a pus în evidență nu numai nivelul înalt al competiției și competitorilor, de pe toate meleagurile țării, ci și o serie de modificări față de precedentele ediții, de natură să îmbunătățească atît nivelul general al audierilor (publice) cît și eficiența generală a acestui concurs care trebuie înțeles, în linii mari, în contextul pedagogiei instrumentale românești.

Astfel, regulamentul de participare permite înscrierea unor elevi din clasa a VIII-a care au împlinit 14 ani după 31 decembrie din anul precedent. Deja, la asemenea vîrstă unele performanțe notabile sînt posibile și fapt e că, de data aceasta, am asistat la multe evoluții de natură a entuziasma un public umplînd consistent generoasa sală a Casei de Cultură a Sindicatelor din localitate. Apoi, față de ediții precedente, am remarcat o mai mare prezență în concurs a unor interpreți la instrumentele de suflat din lemn și din alamă ; de asemenea, notabilă este o *sui generis* premieră : participarea, pentru prima dată la Suceava, a unor concurenți la harpă, instrumentul fiind adus de la Liceul „George Enescu" din București (semnalăm cu această ocazie și o anomalie — cum e posibilă înscrierea în concurs a acestei „cate-

gorii" fără a se crea condiții adecvate de participare ? ! — ne gîndim la faptul că instrumentul a fost adus de la București pe cheltuiala concurenților).

Nu vom scrie aici o cronică urmînd să cuprindă aproape 200 de paragrafe, număr egal cu numărul concurenților înscriși. Nu vom face nici cronici la micro-concertele și micro-recitalurile susținute în diferite întreprinderi și instituții din oraș și județ, manifestări completînd fericit agenda concursului.

O prezentare generală a manifestării am realizat-o deja — semnalînd aici calități și îmbunătățiri incontestabile — și ea se cere completată prin cîteva cuvinte pe marginea „măiestriei" cîștigătorului din acest an al mult-rîvnitului trofeu „Lira de aur"; este vorba de pianistul Florin Farkaș, de 14 ani, elev la Liceul „George Enescu", clasa profesorului Constantin Nițu (profesor care a „dat" — semnificativ lucru — și pe cîștigătorul de anul trecut de la Suceava, Bogdan Pavlică). Interpretînd în concurs *Variațiuni briante* de Chopin, *Studiu nr. 49 op. 740* de Czerny și *Fantezia* de Silvestri, Florin Farkaș a demonstrat că se află în posesia unei tehnici instrumentale, bine puse la punct, completîndu-se fericit cu o inteligență vizibilă din arcuirea frazărilor, din gradările contrastelor presupuse de arhitectonica lucrărilor, cu o fantezie și o sensibilitate care au cucerit publicul sucevean (și, deopotrivă, membrii juriului, condus de conf. univ. Ioan Cheptea). Florin Farkaș are deja datele unei interpretări complexe; sperăm că, în timp, se vor adăuga și cele ale unei viziuni mature a actului muzical, adăugire plauzibilă avînd în vedere incontestabilele sale calități artistice.

Viorel CREȚU

COSTINEȘTI

Zilele Jazzului

Organizată în plin sezon estival la Costinești în frumoasa stațiune unde marea, soarele, tinerețea, muzica și buna dispoziție sînt stăpîne absolute, ediția a VI-a a „Zilelor Jazzului" a stîrnit interesul unui public eterogen dar numeros, depășind seară de seară numărul sporit de locuri al amfiteatrului. Reprezentanți ai unor generații și contexte stilistice diferite, muzicienii invitați au contribuit la o eficace propagandă a jazzului de aleasă ținută, a unei muzici cu implicații asupra culturii și sensibilității publicului.

Majoritatea instrumentiștilor, a formațiilor audiate au pregătit pentru Costinești piese inedite, atestînd dorința de înnoire a ideilor și mijloacelor expresive, de șlefuire neîntreruptă a tehnicii de execuție. Îi avem în vedere mai întîi pe Ion Baciu jr. și pe membrii ovintetului „Studio" (Iași) cărora le-a aparținut, de fapt, conform programării, prima gală de recitaluri. După o apreciată prezență pe scena Festivalului de la Debrecen (Ungaria) spre sfîrșitul lunii iulie, Ion Baciu jr. a prezentat la Costinești un recital de pian solo ce a impresionat prin apelul la cele mai autentice elemente de tehnică instrumentală preluate din istoria stilurilor pianistice și din arsenalul modern — elemente care, integrate organic stilului propriu al pianistului, slujesc ideile melodice. Un melodism ușor romantic, de o pronunțată dar deloc exagerată cantabilitate și expresivitate, sugerat odată mai mult de touché-ul rafinat. Și dacă în asemenea tip de piese transpare influența benefică a acelui romantic al avangardei care a fost regretatul Bill Evans, ritmurile pregnante, ostinate, armonia staționară, spiritul viu al blues-ului au amintit uneori un alt creator de stil în jazzul contemporan, Keith Jarrett. Dar, în cazul lui Ion Baciu influența nu presupune obediența ci inteligența și subtilitatea cu care modelul este adaptat creativității proprii. Echilibrul, muzicalitatea profundă, bunul gust definesc aparițiile muzicale ale tînărului pianist.

Lipsindu-se acum de sofisticatul instrumentar electronic la care a aderat recent, pianistul și coordonatorul ovintetului „Studio" Romeo Cozma a adaptat noul program elaborat pentru această manifestare la sursele sonore acustice (saxofonul tenor, bateria, percuția, pianul), singurele amplificate fiind ghitara bas și pianul electric. Jazz-rock-ul practicat de ieșeni se caracterizează prin pregnanța ritmului impusă de M. Baciu, Florentin Daraban și Bogdan Pîrjol, ce susține prin contrast solo-urile lirice, melodioase, decontractate, rareori izbucnind în strigăte și distorsiuni sonore ale saxofonului tenor, instrument ce-și găsește în Eugen Amarandei un tot mai apreciat exponent.

O plăcută surpriză a produs recitalul trio-ului alcătuit din Zoltan Boros (pian), Decebal și Ovidiu Bădilă (ghitară amplificată-contrabas). Componența acestui trio de corzi elimină bateria (factor ritmic de neînlocuit în jazzul atîtor decenii, deseori asumîndu-și cu rezultate remarcabile rolul basului acustic în ultimii ani). Cei trei muzicieni bucureșteni și-au ales ca sugestii improvizatorice tocmai teme de Duke Ellington și Charlie Parker (pretabile execuției cu swing), impresionînd prin acuratețea stilistică în abordarea celor doi corifei, prin admirabila omogenitate de grup, prin dialogul strîns dintre basul electric și cel amplificat — proaspătul reușit pe locul doi la examenul de admitere al facultății de matematică bucureștene care este Decebal Bădilă dovedindu-se din nou un excelent cunoscător al ghitarei, bun armonist și improvizator cu gust. Pendulînd între ritmul rubato și pulsația intensă susținută, cîntul spontan al lui Zoltan Boros pe propria-i temă „Toamna în orașul meu" a vădit un jazzman autentic, ce apelează întotdeauna la verificate și veșnic profitabile elemente de structură muzicală tipice jazzului clasic. Sonoritate camerală, ritm incitant, expresivitate, virtuozitate, har al desenului melodic — sînt atributele unuia dintre cele mai reușite recitaluri audiate la Costinești.

Stilurile revolute au resuscitat interes datorită Cvartetului Vocal din Sibiu, ovintetului condus de saxofonistul Garbis Dedeian și ghitaristului Alexandru Andrieș (București). Gospel și blues dar și elemente de tehnică interpretativă și vocală modernă preluate din arsenalul îmbogățit de Bobby McFerrin sau Al. Jarreau, atenție specială acordată modului de emisie a sunetelor, cuvintelor și silabelor în scopul muzicalizării, a ritmizării totale, puternicul caracter de show imprimat de textele, de evoluția scenică a neobositului George David au contribuit la realizarea unui recital-spectacol cu mare priză la public. Și de această dată, aranjamentele semnate de profesorul Nicolae Ionescu, conducătorul formației, au impus elemente intonaționale și ritmice dificile, alternări rapide de replici improvizate și pasaje de tutti presupunînd temeinica însușire a stilurilor clasice sau moderne, experiența, omogenitatea cvartetului vocal de jazz cu o frumoasă și îndelungată activitate depășind un deceniu.

Revenit după o absență de un an pe scena de concert, saxofonistul Garbis Dedeian nu a oferit elemente de tehnică și interpretare, care să întrevadă evoluția presupusă. Aceeași impresie a lăsat-o și Alexandru Andrieș, apreciat — totuși, de public — pentru textele de o subtilă ironie ale blues-urilor sale.

Cei optsprezece membri ai bigbandului Casei științei și tehnicii pentru tineret din Cluj-Napoca au prezentat un program de jazz-rock ce a atras prin pregnanța ritmică asigurată de Zsolt Pop (ghitarist dezinvolt în improvizațiile cu tentă rock), de Lucian Păiș (experimentatul baterist al trio-ului „Triptic"). De remarcat o mai mare atenție acordată pasajelor improvizatorice, fapt ce nu poate decît să bucure, ținînd seama de vîrsta instrumentiștilor pregătiți cu entuziasm și perseverență de profesorul Ștefan Vannai.

În ideea spectaculozității demersului muzical și scenic a fost gîndit recitalul tandemului Harry Tavitian (pian, voce, fluier) — Corneliu Stroe (baterie, eufoniu). Sufletul duo-ului, H. Tavitian eludează genuri și stiluri, apelează la componente artistice arhaice de proveniență diversă (armenească, românească, ebraică, americană), integrează evoluției scenice costumație și mișcare ce vădesc — toate — dorința de a sonda zone inedite, de muzică și spectacol, noi conexiuni între blues-free și structuri muzicale opuse, diferite. Este adevărat — spectacolele sale pot șoca, pot enerva, pot provoca refuzul unor muzicieni de a-l valida, punctul de pornire (zonele arhaice) și cel de oprire (free-ul) nu se află mereu în viabil contact dar (luate ca întreg) recitalurile Tavitian-Stroe sînt o provocare aruncată ascultătorului de a-și reconsidera referințele muzicale, de a-și clătina obișnuințele, uneori cu violență, alteori cu o uimitoare gingășie, cu lirism. De altfel, includerea jazzului în forme de spectacol se practică azi pe diferite meridiane, cel mai cunoscut nume fiind „Art Ensemble of Chicago", grup incitînd și el controverse dar cu un puternic impact asupra publicului și a teoreticienilor.

Revenind la creația și improvizațiile exclusiv muzicale, s-a remarcat la Costinești forma plenară în care au evoluat Dan Ionescu, Tony Kuhn (ghitare) și Ioan Bota (contrabas) — implicați pînă la identificare spiritului de echipă, muzicii elaborate de Eugen Gordi (baterie). Admirabilul simț al construcției muzicale (pe care l-am comentat în paginile revistei „Muzica" și cu alte ocazii) susține acum improvizații ce descoperă minuțiozitatea șlefuirii sonorităților ghitarelor, rafinamentul armoniilor, tensiunea subzistînd implicit sau vizibil în fiecare secvență. Corzile amplificate îi portretizează muzical pe cei ce le dau viață: se conturează astfel sonor mobilitatea, excitabilitatea ritmică, melodismul continuu străbătut de fiori și accente dramatice, expresivitatea ardentă a lui Dan Ionescu, ce-și găsesc consonanțe în calmul, obiectivitatea, melodismul aproape ascetic, economicos al lui Tony Kuhn. Urmărind sensibil frazele melodice și impulsurile ritmice, contrabasul lui Ioan Bota — deși retras aparent în umbra dialogului — revelează urechii atente un desen melodic de mare inspirație, aflîndu-și (precum în compoziția cu același titlu) un *alter ego* în cîntul extravertit, cu trăsături romantice, exprimat și prin sunete vibrate, ce conferă un plus de forță emoțională și profunzime muzicală întregului complex sonor. Fiecare sunet al bateriei lui Eugen Gordi este o notă, fiecare notă leagă o frază melodică, acestea întrupînd, la rîndul lor, un discurs poetic, un comentariu subtil al replicilor celorlalte instrumente. Toate acumulările tensionale au un sens, o rezolvare spre o nouă frîntură sau frază melodică, conversația celor patru voci fiind o continuă interșanjabilitate de motive și variațiuni ale acestora. Cvartetul Eugen Gordi se află acum în situația de a-și fixa momentul evolutiv în memoria discului. „Electrecord" ar putea realiza un album discografic de excepție cu înregistrările realizate în acest concert, album care ar revela încă odată valoarea jazzului românesc în context european.

Nu putem încheia fără să menționăm momentul Johnny Răducanu — savuroasa lecție de jazz, măiastra îmbinare de clasic și modern a cîntului său pianistic conturată în liniile melodice și țesătura armonică. Foarte inspirat gestul organizatorilor de a-l sărbători pe muzician cu ocazia împlinirii a cincizeci și cinci de ani de viață, emoționantă manifestarea de simpatie a publicului — moment care a finalizat această ultimă și cea mai reușită ediție a „Zilelor Jazzului" de la Costinești.

Alexandru VASILIU

SĂRATA — MONTEORU

O tradițională manifestare artistică: gala de folclor „Tezaur de cîntec și joc românesc"

În stațiunea balneo-climaterică Sărata-Monteoru din județul Buzău s-a desfășurat în perioada 9—17 august 1986 a XI-a ediție a galei folclorice interjudețene „Tezaur de cîntec și joc românesc", manifestare cultural-artistică tradițională organizată în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" pentru amatorii de spectacole de un asemenea gen și în primul rînd pentru oamenii muncii aflați la odihnă și tratament în această pitorească stațiune, pentru satisfacerea cerințelor estetice-spirituale ale acestora.

Timp de nouă zile, după amiaza, în orele serii, pe scena în aer liber din grădina de vară anume amenajată au evoluat în prezența unui număr apreciabil de spectatori, deosebit de receptivi, opt ansambluri folclorice din județul Buzău și din alte județe invitate: Argeș, Sibiu, Brașov, Tulcea, fiecare cu specificul și personalitatea sa artistică, ansambluri folclorice de multe ori laureate, distinse cu premii și trofee în diverse confruntări republicane și internaționale.

Ne-au atras atenția prin bogăția și varietatea materialului folcloric utilizat, prin cromatica și frumusețea costumelor (îndeosebi a interpreților dansatori), prin originalitate și păstrarea în stilul specific zonei reprezentate, ansamblul buzoian „Siriul", „Plaiurile Mioriței" din Brașov, „Argeșul" din Curtea de Argeș și „Sălcioara" din Babadag — Tulcea, formații omogene în structura lor muzical-coregrafică, bine pregătite sub aspect tehnic-interpretativ, cu serioase preocupări pentru promovarea unui folclor de aleasă autenticitate și bun gust artistic.

Dacă partea coregrafică a spectacolelor, reprezentată prin punerea în scenă, alături de dansul din zonă, a unor suite coregrafice din principalele vetre folclorice ale țării, din care n-au lipsit dansurile de Făgăraș, Maramureș, Suceava, Oltenia și vigurosul și exuberantul „Călușș" (element eclectic specific ansamblurilor folclorice, pentru înlăturarea monotoniei în spectacol), a adus coeficientul primordial de atractivitate, o notă aparte se cuvine formațiilor instrumentale, taraf urilor și orchestrelor populare prezente în scenă pe toată durata spectacolelor, independent sau ca formulă de acompaniament pentru dansuri sau soliști vocali și instrumentiști. În general acestea au fost bine constituite, în formulele zonelor din care proveneau, pregătite cu grijă și competentă profesională de dirijori calificați, între aceștia menționînd pe Niță Dumitru (Buzău), Petre Munteanu (Brașov), Nicolae Marinescu (Babadag) și Ioan Godei (Curtea de Argeș), foarte atenți coordonatori ai spectacolelor.

Soliștii vocali și instrumentiști integrați ansamblurilor, distribuiți în derularea programelor de spectacol pentru varietate de gen și colorit, deosebit de apreciați de public, s-au remarcat în bună parte prin abordarea unor cîntece valoroase, întregind atributele artistice generale ale ansamblurilor folclorice. Cîteva nume din cei peste douăzeci de soliști audiați s-au impus prin valoarea prezenței în spectacol, prin buna orientare în selecția pieselor de repertoriu, prin puritatea și sensibilitatea glasurilor sau a tonului instrumental, prin atitudine și gest, prin muzicalitate și expresie artistică.

Reținem în primul rînd pe Jenica Bercea, o excelentă cîntăreață, posesoarea unui glas de cristal de mare finețe și eleganță, care s-a detașat și prin repertoriul prezentat, original, autentic redat, în stil specific. Voci frumoase au dovedit deasemenea Mioara Popa (Curtea de Argeș), Elena Sandu (Brașov), Ion

Băicuș (Buzău) și Georgeta Nichifor (Babadag), din grupa instrumentiștilor impunîndu-se Sandu Vasile (fluier, nai — Buzău), Ionel Stoican (caval — Rîmnicu-Sărat), Ion Cordan (caval-Babadag) și Gheorghe Țintea (taragot — Brașov), cu bună tehnică instrumentală, acuratețe în intonație, expresivitate.

Fără îndoială, trecînd peste unele minusuri semnalate în lipsa de originalitate și stil în repertoriul și calitatea vocală a unor soliști, în structura unor orchestre de acompaniament sau în calitatea oarecum îndoielnică a unor suite coregrafice, manifestarea „Tezaur de cîntec și joc românesc" de la Monteoru a însemnat un succes, înscriindu-se pe linia frumoaselor realizări de acest fel în peisajul artistic național.

Compozitorul Vasile Timiș, care a făcut parte din juriul galei, ne declara satisfăcut de calitatea ei: „Am participat cu mult interes la toate edițiile acestei sărbători a folclorului românesc. Țin să subliniez această frumoasă inițiativă a organizatorilor de a invita ansambluri folclorice din diferite zone ale țării care aduc pe scenă frumusețea, bogăția și varietatea dansurilor și muzicii noastre populare. Ca și în alți ani, și anul acesta ansamblurile participante au prezentat spectacole frumoase, închegate, pline de farmec și vioiciunea specifică artei populare. Dincolo de unele scăderi manifestate în evoluția scenică a unor ansambluri, atît în ce privește latura muzicală cît și cea coregrafică, formațiile de dansuri și soliști vocali și instrumentiști au încîntat timp de nouă zile publicul spectator cu evoluțiile lor artistice".

Meritul principal — încheiem noi — revine organizatorilor acestei tradiționale manifestări, Casei municipale de cultură din Buzău (director: Nicolae Răican), pentru stăruința și eforturile lor, cărora li se cuvin elogiul și mulțumirile noastre.

Gheorghe C. IONESCU

DISCUL

Confesiuni în limbajul Jazzului

Devenit în ultimii ani un adevărat creuzet spre care converg stiluri, forme și genuri muzicale ce par a-i fi străine, jazzul poate fi o materie muzicală sau doar sonoră insolită, ratînd calea de acces spre public, intrînd în impasul pe care nu l-a putut evita, spre exemplu, genul cameral contemporan — tributar deseori construcțiilor formale și căutărilor sonore ce îngrădesc sau anihilează total simțirea vie, autentică, spontană. Cu toate că doritor de o muzică de jazz modernă în spirit și sonoritate, capabil să accepte și noutățile de limbaj mai greu accesibil, publicul prezent seri la rînd în sala în care se derulează un festival de profil va reacționa totdeauna pozitiv atunci cînd melodica inspirată, chiar înveșmîntată în armonii elaborate va exprima fidel bucuria și nevoia de a împărtăși auditorului exuberanța sau angoasa, stările de lumină sau de tristețe. Jazzul devine astfel o confesiune, un canal de comunicare direct, lipsit de distorsiuni. Asemenea gînduri și sentimente trezește de fiece dată întîlnirea cu muzica lui Johnny Răducanu. Amintindu-și epoca ragtime-ului dominată de Scott Joplin, stilul pianistic sprințar-spiritual al lui Fats Waller, redînd cu o mai acută dar nicidecum retorică melancolie celebrul „Round about midnight" de Thelonius Monk, sonorizînd „viziuni fugitive" în armonii fulgurante pe claviatura pianului, transpunînd în limbajul jazz-ului melos, ritm și etos autentic românesc — Jonny Răducanu rămîne consecvent stilului propriu ce înmănunchează gustul rafinat al armoniei, originalitatea temelor, născute din talent și înțelegere profundă a spiritului jazzului și a muzicii tradiționale românești.

Aceste date esențiale ale personalității muzicianului apar cu sporită pregnanță la audierea celui de-al treilea disc din ciclul „Confesiuni" (editat de Electrecord în seria „Jazz" nr. 21). Cu excepția unei singure incizii, în care J. Răducanu aduce un „Omagiu jazzului" — artă căreia i s-a dedicat „trup și suflet" o viață întreagă —, toate piesele discului sînt compoziții originale ce-i aparțin, vădind o nesecată creativitate, o matură și subtilă convertire a elementelor folclorului românesc la datele de limbaj proprii genului muzical pe care îl practică. Înfăptuit pe bazele unei profunde înțelegeri și capacități de exprimare a modalismului autohton și a specificității melodico-ritmice a jazzului, contactul cu muzica lui Enescu, cu locurile, cu pianul maestrului de la Tescani a dat naștere unor teme deosebit de inspirate, ce reflectă (ca și improvizațiile corespunzătoare) trăsăturile melodice proprii muzicii lăutărești, interpretarea pianistică făcînd aluzie certă la stilul de cînt și timbrul inconfundabil al țambalului *(Cîntecul codrului, Nocturnă)*. Deși influențe ale folclorului orășenesc de la noi s-au resimțit uneori de-a lungul timpului mai îngroșat decît se cuvenea în interpretările unora dintre jazzmenii noștri, trebuie subliniat că bunul gust, experiența, simțul măsurii, al echilibrului de care dă dovadă mereu Johnny Răducanu au ca rezultat teme și improvizații ce păstrează parfumul melodicii lăutărești, eliminînd orice element străin de arta autentică, legînd-o cu un admirabil rafinament (în cadrul aceleiași piese) de secvențe ce-și reclamă trama armonică din contextul jazzului modern. Ca și în cazul precedentelor confesiuni discografice, muzicianul se dovedește un estet al armoniei, implicînd desfășurării sonore pe verticală consonanțele clasicismului jazzului și efectele coloristice ale cromiei de sorginte debussistă. Dacă armonia (element fundamental al jazzului) mai pare a fi încă neglijată în favoarea formulelor ritmice și melodic-improvizatorice facile la care recurg destui instrumentiști de pretutindeni, iată că Johnny Răducanu perpetuează, înnobilează cîntul melodic cu înlănțuiri armonice prețioase în cel mai bun sens al cuvîntului *(Amintirea, Reverie* etc). Și pentru că prin „cînt" am ajuns la elementul melodic al creației protagonistului, se cuvine evidențiat numărul sporit (comparativ cu anterioarele discuri de pian solo) al temelor de mare inspirație, ce se impregnează cu ușurință memoriei, fie că e vorba de subiecte melodice vioaie, expuse în ritm pregnant *(Dansul horbotei)* fie că e vorba de balade și songuri în care tema melodică — întrupată din poezie, noblețe, sinceritate și tristețe ades transformată în dramatism — dobîndește calități ce o plasează în contextul celor mai frumoase compoziții de acest gen existente pînă acum *(Octombrie song, Nocturnă)*. Mai mult decît precedentele confesiuni, ultimile oferite cu generozitate publicului au un pronunțat caracter atractiv: farmecul melodic, feeria armonică, savoarea jocului pianistic (cu acel caracteristic rubato aducînd surpriză și expresivitate cîntului melodic) — toate acestea lasă celui ce ascultă o profundă impresie, captivîndu-l.

Nu știm ce ne va oferi muzicianul pe viitorul album discografic; dar știm că pe parcursul celor trei decenii de prezență creatoare, incitantă în domeniul jazzului, Johnny Răducanu a compus multe teme înscrise patrimoniului de perenă valoare, a înregistrat sute de piese de muzică ușoară, și, mai ales, de jazz (în calitate de contrabasist — considerat ani la rînd cel mai bun, un virtuoz al instrumentului în jazzul românesc) încît s-ar cuveni o antologie pe disc a celor mai frumoase creații și interpretări ale sale — premiul acordat de A.T.M. pe anul 1985 „pentru impunerea valorilor originale ale jazzului românesc" fiind în acest sens un argument în plus. Să sperăm că timpul ne va aduce, într-o nu prea îndepărtată zi, acest dar.

A. V.

RECENZII

Tratat de cînt și dirijat coral, vol. II de Dumitru D. Botez

Este un prilej de mîndrie pentru cultura muzicală și învățămîntul artistic românesc contemporan să aibă în fruntea sa personalități marcante, de înalt prestigiu cum este aceea a compozitorului, profesorului și dirijorului *Dumitru D. Botez*, al cărui nume îl știm prețuit și stimat tot mai mult de oamenii de artă, aprecieri datorate bogatei sale activități de creație și interpretare cît și preocupărilor de ordin metodico-științific finalizate, cu distinsă vrednicie și competență profesională în mult așteptatul „Tratat de cînt și dirijat coral", redactat în două prestigioase volume, ultimul, a cărui apariție o semnalăm cu acest prilej, fiind recent tipărit și pus la îndemîna tuturor dirijorilor de cor din țară.

Amintim că primul volum al tratatului, editat în anul 1982, a fost prezentat și recenzat de noi într-un amplu articol tipărit de revista „Muzica" nr. 3 din luna martie 1983. Mai menționăm faptul că și la cel de al doilea volum, tiparul a fost asigurat tot de Consiliul Culturii și Educației Socialiste alături de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, în condiții grafice apreciabile care se datoresc în bună măsură și redactorului responsabil de carte, în persoana profesorului și dirijorului Gheorghe C. Ionescu, cunoscut și apreciat pentru exigența sa.

Apariția acestui volum, considerată de noi un veritabil eveniment editorial, vine — cum nu se poate mai bine — în sprijinul dirijorilor și formațiilor corale în pragul etapei finale a celei de a VI-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României", din anul 1987.

Conceput și realizat în continuarea primului volum ce a tratat o amplă problematică din sfera artei corale și dirijorale, structurată în două părți intitulate : „Materialul sonor și organizarea lui" și „Formarea sonorității corale", cel de al doilea volum al acestui Tratat, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, dezvoltă, în cele trei părți ale sale, cele mai semnificative teme ale acestui domeniu cum sînt : „Dirijorul și studiul gestului dirijoral", „Interpretarea operelor corale" și „Finalitatea activității dirijorului", respectiv repertoriu, programe, repetiții și concerte.

Cercetînd și analizînd acest volum al maestrului D. D. Botez, remarcăm, odată mai mult, rigoarea și seriozitatea omului de înaltă cultură, întemeiat pe o foarte bogată documentare și analiză a fenomenului artistic în care este implicat dirijorul de cor, sub toate aspectele pentru a clarifica cît mai convingător, drumul adesea spinos dar și bogat în satisfacții al devenirii dirijorale, la nivelul înaltelor coordonate artistice pe care le înregistrează azi muzica românească.

Înalta-i competență, modul original de tratare a problemelor, stilul său subtil și elevat de expunere și argumentare teoretică, calități dublate de o mare capacitate de analiză și sinteză, asigură întregului conținut valențe științifice, pedagogice și artistice deosebite, fapt ce situează, incontestabil, acest tratat printre cele mai reușite și mai complexe pe plan internațional.

Dar să pătrundem, în linii mari, în compartimentele volumului în cauză spre a ne edifica asupra lui, cu recomandarea călduroasă de a-l cerceta apoi în cele mai mici amănunte. Bineînțeles că ne referim în primul rînd la colegii noștri dirijori de cor din toate generațiile și nu numai la aceștia.

Așadar, partea a treia cu care începe acest volum, intitulată : „Dirijorul și studiul gestului dirijoral", se desfășoară în cinci capitole, la care ne vom opri pe rînd. În primul dintre acestea, autorul tratează importante probleme legate de personalitatea complexă a conducătorului de cor, văzută prin prisma evoluției sale pe diferitele trepte ale istoriei muzicii. Astfel sînt consemnate date și evenimente artistice care marchează prezența dirijorului interpret începînd cu vechea cultură egipteană, chineză, indiană, persană, greacă și romană și continuînd cu perioada Evului mediu și a Renașterii în Europa, etape care sînt marcate de numeroase figuri și nume de dirijori și compozitori, înscrise la loc de cinste în palmaresul creației și al interpretării muzicale. Autorul menționează, cu grijă și respect, cele mai reprezentative personalități dirijorale care s-au afirmat către „epoca noastră", de la Palestrina, Lassus, Purcell, la Franck, Verdi, Brahms și numeroși alții din veacul trecut. O atenție deosebită este acordată în lucrare și dirijorilor români de cor și orchestră de la Gh. Dima, I. Vidu, G. Musicescu, George Enescu, D. G. Kiriac și I. D. Chirescu, la cei mai tineri și talentați dirijori din zilele noastre.

Lucrarea ce o recomandăm răspunde numeroaselor întrebări din domeniu, ca de exemplu : „ce înseamnă a dirija ?", „cine este de fapt dirijorul ?", „care sînt însușirile dirijorului ?", argumentînd, prin fapte grăitoare, alesele vîrtuți pe care trebuie să le posede un valoros și talentat conducător de cor.

Capitolul al doilea, intitulat : „Introducere în tehnica tactării", analizează o arie largă de probleme cum sînt : gestul dirijoral, conducerea corului cu sau fără baghetă, cu sau fără partitură, explicînd și motivînd situațiile în cauză pe considerente tehnice, metodologice și expresive.

Autorul lucrării, cunoscut și apreciat de noi toți și pentru eleganța și claritatea limbajului său dirijoral, ne oferă — cu generozitate — explicații plauzibile cu privire la „estetica gestului dirijoral", „poziția dirijorului", „rolul și poziția brațelor în dirijat", cît și îmbinarea acestora, aspecte pe care le ilustrează cu imagini fotografice, cu gestică și atitudine foarte diversă, într-o conduită generală expresivă, ca adevărate modele demne de urmat. Acestora li se alătură alte elemente de tehnică privind : independența brațelor, comenzile de începere și de terminare, „reculul", tactarea schematică și de divizare a timpilor, fazele tactării artistice, urmate de interesante recomandări practice încadrate în patru faze de studiu individual, toate acestea avînd drept scop formarea și perfecționarea priceperilor și deprinderilor dirijorale, specifice artei noastre profesioniste.

Cel de al treilea capitol se ocupă de „tactarea artistică", cerință și deziderat esențial în actul de interpretare, analizînd mișcările direcționale și complementare ale brațelor, cu aplicații pe diverse scheme de tactare în toate măsurile utilizate de arta corală, ilustrate — pe parcursul capitolului — cu numeroase și elocvente exemple muzicale din creația românească și universală. Claritatea schemelor recomandate pentru studiul diferitelor măsuri, asigură, în același timp, dirijorului dezvoltarea capacității sale tehnice și expresive cît și realizarea parametrilor de interpretare artistică incontestabilă.

Următorul capitol este destinat explicării începerilor și terminațiilor de fraze sau lucrări, cu tot evantaiul de probleme legate de acestea. Sînt lămurite începerile de tot felul pe bază de scheme și fragmente de lucrări dintre cele mai semnificative pentru studiul temei în cauză. Aceeași atenție se acordă și gesturilor de încheiere a lucrărilor sau frazelor muzicale, explicate cu ajutorul schemelor și al exemplelor extrase din diverse partituri corale bine alese. Tot în acest capitol se dau lămuriri de mare interes în privința deschiderii și închiderii cuvintelor, a dinamicii și agogicii acestora în procesul fonației articulate, prin intermediul clarității gesticii și a mimicii dirijorale. Capitolul se încheie cu prețioase recomandări în plan tehnic și expresiv, bazate pe bogata experiență artistică, didactică și de creație a autorului.

În capitolul al cincilea al tratatului, maestrul D. D. Botez se ocupă de tipurile de coroane (fermate) așezate în diverse situații grafice, pe timpi sau părți de

timpi, pe note cu valori diferite, ca și pe pauze de tot felul și în combinații felurite pînă la coroana pe pauza generală, pe bara de măsură sau pe variatele cezuri și semne de respirație cerute de expresia muzicală. Pentru toate cazurile, cel interesat va găsi și în acest important capitol exemple grăitoare prin care se ilustrează deosebit de clar cazurile semnalate mai sus.

Una din problemele esențiale ale dirijatului este „Interpretarea operelor corale", problemă pe care o găsim analizată pe larg în partea a patra a Tratatului pe parcursul a patru ample capitole. În primul dintre acestea, autorul, după o introducere în arta interpretării, se oprește cu multă atenție asupra unor considerente privitoare la : inspirația artistică, interpretul creator și arta interpretării, dirijorul interpret și respectul său față de partitura muzicală, cît și la implicațiile ce decurg din studiul dirijoral al partiturii corale, toate acestea fiind temeinic analizate și clarificate de autor.

Socotim inspirată ilustrarea acestui capitol introductiv în arta interpretării cu fotografii ale diferitelor coruri, alături de dirijorii lor, prezente pe marile scene de concerte și spectacole ale țării.

Următorul capitol, intitulat : „Despre stiluri și arta interpretării corale", ne pune în legătură cu cele mai subtile elemente ale limbajului muzical, cu parametrii stilistici ce definesc multiple notare ale creației în plan orizontal și vertical al istoriei muzicii de pînă la noi.

Aici ne reținem atenția problemele legate de înțelegerea noțiunii de stil, de modul cum acesta îl reprezintă pe un anumit compozitor sau o anumită epocă, se arată prin ce se caracterizează diferitele stiluri muzicale din perioada Medievală sau a Renașterii, a Barocului muzical, a Clasicismului și Romantismului, cît și a noilor curente în muzica secolelor XIX și XX pînă la impresionismul francez, continuat fiind de noile școli și limbaje ce caracterizează epoca contemporană universală și românească, inclusiv aspectele care țin de particularități de interpretare a cîntecelor patriotice și revoluționare din țara noastră. Subliniem faptul că autorul — pe lîngă caracterizarea și definirea clară a zonelor stilistice din perioadele menționate — ne oferă un cuprinzător repertoriu de lucrări aparținînd celor mai remarcabili creatori ai artei corale naționale și universale, de la I. D. Chirescu, N. Ursu, N. Lungu și I. Croitoru, la Debussy, Ceaikovski, Schubert, Schumann, Wagner, Berlioz, Haydn, Mozart, Beethoven, incluzînd și pe Bach, Händel, Schütz, Gesualdo, Vittoria și Palestrina. Întreaga perioadă cuprinsă în acest capitol este analizată pe baza unei bogate documentări iar considerentele și observațiile autorului vizează esența fenomenului ce se definește prin noțiunea de stil în creația și interpretarea operelor corale.

Capitolul ce urmează, al VIII-lea, are următorul titlu : „Forme, frazare, expresie", ca elemente de bază în construcția partiturii și a interpretării muzicale. După partea introductivă, apreciatul nostru maestru se ocupă de accentuarea ca element de expresie cît și de diversele situații în care accentele metrice, ritmice și patetice se împletesc în cele mai variate feluri — pe parcursul discursului muzical — conferindu-i vigoare, energie și claritate în planul interpretării artistice. Se subliniază faptul că accentele, de orice fel, trebuie înțelese, simțite și exteriorizate din interiorul dirijorului interpret ca acestea să convingă și să emoționeze auditoriul prezent la concertele corale.

Bogatul evantai de argumente teoretice menit să explice rolul expresiv al accentuării și frazării, sub variatele lui aspecte, în actul interpretării artistice, se sprijină — și în acest foarte bogat capitol al tratatului — pe fondul de aur al literaturii corale românești și universale, reprezentat de vîrfuri creatoare cum sînt compozitorii : Gh. Dima, C. Porumbescu, I. Vidu, S. V. Drăgoi, P. Constantinescu, M. Jora, N. Lungu, S. Toduță, L. Rusu, Z. Vancea, L. Glodeanu, Al. Pașcanu, D. Popovici, C. Romașcanu, F. Donceanu, I. Odăgescu-Tuțuianu și alții, alături de Haydn, Beethoven, Brahms, Gounod, Wagner, Verdi, Debussy, Britten, Bartók etc. Dar să urmărim în continuare și capitolul final al acestei părți din tratat, al IX-lea ca număr, ce poartă titlul : „Tradiție și inovație". Pornind de la unele aprecieri privind tradiția și legătura ei cu prezentul și viitorul ei în plan muzical, respectiv cu inovația, capitolul se contnuă cu o scurtă caracterizare a muzicii contemporane, cu precădere a celei corale românești, în speță, a unor lucrări pentru cor datorate compozitorilor : M. Moldovan, C. Țăranu, D. Voiculescu, T. Olah, N. Brînduș și V. Petculescu, pentru a încheia cu un studiu „despre vibrato și non vibrato" în interpretarea corală, lămurind parametrii expresivi ai modalităților de realizare decurgînd din emisia vocală controlată și orientată, de la caz la caz, în conformitate cu stilul și conținutul emoțional al creației, spre virtuțile expresive care dau sens și frumusețe unduirilor sau non-unduirilor sonore.

Ultima parte — a V-a — a Tratatului de cînt și dirijat coral semnat de profesorul universitar D. D. Botez, este dedicată „aspectelor ce vizează finalitatea activității dirijorului" și cuprinde două interesante capitole care tratează problemele legate de repertoriu și programe cît și de repetiții și concerte. Lămurind, cu o veritabilă argumentare științifică, toți vectorii repertoriului cît și criteriile de alegere și selecționare a lui din întreaga creație corală, autorul tratatului mai analizează diversitatea tematicii, varietatea de stiluri și genuri în arta corală, relația dintre repertoriul universal și cel românesc, modalitățile de întocmire a programelor, tipurile de programe cît și durata lor. De asemenea, sînt explicate pe larg raporturile de înlănțuire motivată a tonalităților în cadrul concertului coral, cît și elementele de variație sonoră a diverselor manifestări concertistice, cu referiri speciale asupra repertoriului corurilor de profesioniști și amatori, al formațiilor de voci egale de adulți și elevi, spre a încheia capitolul cu prezentarea unor modele de programe de concert în două părți, combinînd în modul cel mai adecvat întreaga arie stilistică a repertoriului coral românesc, cu a celui universal.

Volumul analizat de noi se încheie cu observații privitoare la repetiții și concerte, la buna organizare a acestora cît și a timpului de odihnă din programul de lucru cu corul. De asemenea, se analizează cu atenție funcția educativă și artistică a repetiției de cor precum și rolul ei în cultivarea la toți membrii colectivului a deprinderilor de măiestrie interpretativă, indispensabile misiunii lor artistice. În partea finală se dau prețioase indicații privind atitudinea și raporturile dintre dirijor și cor ; se analizează concertul coral, ca acțiune colectivă, făcîndu-se importante recomandări generale privind ținuta și evoluția corului în cadrul competițiilor artistice la diferitele manifestări, concursuri și festivaluri.

Gîndurile cu care își încheie maestrul nostru drag prețiosul său tratat se referă la „unele aprecieri privind activitatea corală în țara noastră", văzută într-o spectaculoasă evoluție la scara veacurilor XIX și XX, către etapa de azi, stimulată creator de cele cinci ediții ale marelui Festival Național „Cîntarea României". Sînt semnificative în acest sens imaginile fotografice ale unor prestigioase coruri din țară cît și ale talentaților lor dirijori, ce ilustrează, în mod adecvat, ultima parte a lucrării maestrului Dumitru D. Botez.

În încheierea acestei sumare analize pe marginea tratatului menționat, în calitatea mea de fost discipol și apropiat colaborator al maestrului la catedra de dirijat cor a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București îmi permit să afirm că arta corală și dirijorală românească din a doua parte a secolului nostru a devenit înfloritoare și tot mai apreciată de marele public și datorită strădaniei fără preget a renumitului nostru dascăl D. D. Botez, care și-a pus întreaga sa activitate, talentul și dăruirea în slujba propășirii ei. Să nu uităm a-i prețui și cinsti mereu, cu aleasă recunoștință, figura sa luminoasă cu care se mîndrește azi învățămîntul artistic și cultura muzicală românească.

Iovan MICLEA

DE PESTE HOTARE

Conținutul ideatic și diversitatea genurilor muzicii sovietice contemporane

Iubitorii de muzică din străinătate ca și muzicienii profesioniști cunosc creația sovietică, de la cîntec la operă și simfonie ; în România se păstrează un constant interes atît pentru muzica maeștrilor noștri, cît și pentru realizările tinerilor, pentru fenomenul contemporan. Desigur, cultura muzicală multinațională a Țării Sovietelor este atît de vastă încît într-o discuție sau un articol nu poți cuprinde nici măcar ceea ce este cel mai important, cel mai semnificativ. De aceea vom încerca să prezentăm unele aspecte caracteristice bazîndu-ne pe lucrările ascultate la festivalul „Toamna moscovită".

„Toamna moscovită" nu a fost aleasă de noi în mod întîmplător. Aceasta este un forum muzical reprezentativ, în cadrul căruia se manifestă cea mai mare organizație de compozitori din țară — cea din Capitală. Acest festival anual de toamnă are loc de obicei în luna octombrie ; în 1985 a avut loc a șaptea ediție. Particularitatea lui constă în faptul că aici răsună cele mai noi lucrări, multe dintre ele în primă audiție. Creația compozitorilor consacrați precum și a celor mai tineri prezintă un spectru larg de căutări, în toate genurile. Alături de muzică simfonică, de cameră, corală, sînt incluse obligatoriu concerte de fanfară, muzică pentru instrumente populare, programe pentru copii, seri ale cîntecului, de operă și balet, muzică de jazz și de estradă. La această sărbătoare care umple toate sălile de concert ale Moscovei, care se revarsă în casele de cultură ale Capitalei și împrejurimilor, participă cele mai mari valori interpretative ale țării, Radioul și Televiziunea — o poartă spre milioane de ascultători. După cum spunea președintele Comitetului de organizare, compozitorul B. M. Terentiev „festivalul a devenit un stimul pentru creația compozitorilor din Moscova... El este și sărbătoare muzicală și confruntarea creatorilor cu un auditoriu pretențios"[1]. Sînt organizate mese rotunde cu prilejul cărora muzicienii comentează cu obiectivitate creația audiată. Se pot astfel înțelege mai bine dezvoltarea, tendințele și realizările școlii componistice sovietice.

Arta muzicală este parte componentă a întregii culturi socialiste. Ea este însuflețită de idealurile nobile, umanitare ale societății sovietice, fiind pusă în slujba acestor idealuri. Lucrările cele mai noi o demonstrează pe deplin. Ideatica profundă, bogăția conținutului sînt specifice muzicii timpului nostru. Ele corespund celor mai acute probleme contemporane : cea a războiului și păcii, a apărării omului de forțele agresive, distrugătoare alături de tema prieteniei și înțelegerii între popoare, de cea patriotică. Sînt abordate de asemenea „eternele" probleme filosofice fundamentale ale vieții, lirica lumii sufletului omenesc.

„Toamna moscovită" 1984 s-a desfășurat în atmosfera însuflețită a întîmpinării sărbătoririi a 40 de ani de la victoria poporului sovietic în Marele Război de Apărare a Patriei. Acestei teme i-a fost dedicat și festivalul din toamna lui 1986; el s-a desfășurat sub deviza „în întîmpinarea celui de-al XXVII-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice" și a reflectat acea dezvoltare dinamică și înălțarea societății noastre, prin care se caracterizează această vreme. Vastul diapazon de teme și problematici despre care am vorbit ca despre o caracteristică a artei sovietice în general, a găsit în programele Toamnei moscovite '85" o împlinire convingătoare.

Războiul și pacea, necesitatea de a apăra pămîntul de pericolul nuclear, tragismul și eroismul anilor de neuitat ai Războiului pentru Apărarea Patriei este tematica pe care artiștii sovietici o consideră principală în întreaga lor activitate. Cei care au trăit războiul ca și cei care s-au născut după victorie o abordează cu un *mișcător simț al responsabilității*. În mai 1985, în zilele aniversării a 40 de ani de la Victorie, au fost spuse despre acest eveniment multe cuvinte calde și sincere la Plenara unificată a Uniunii de creație din țară : „Cred că nu există în țară compozitor pentru care tema războiului ce a trecut să nu fie sfîntă". Această părere a Alexandrei Pahmutova a exprimat de fapt părerea tuturor[2].

Festivalul „Toamna moscovită '85" a avut în acest sens un cuvînt greu de spus prin creatorii din diferite generații și direcții creatoare. Fiecare în felul său cînd în imagini acut dramatice, tragice, cînd lirice redă tema războiului și a păcii, atît reprezentanți ai generației mai vîrstnice, Rovaz Gabicivadze, în *Simfonia a IX-a pentru soprană și orchestră de cameră*, Mecislav Veinberg în simfonia programatică *Război — cel mai plin de cruzime cuvînt* (pe versuri ale poeților sovietici și populare), Alexandr Holminov, în cantata *Pășind peste pragul războiului* (versuri de A. Tvardovski și K. Simonov), Iurii Levitin în cantata *Spre victorie* (versuri de M. Dudin) precum și compozitori din mai tînăra generație — Kirill Volkov, în opera *Terkin, Terkin* (după poemul cel mai iubit în popor al lui A. Tvardovski) sau Janna Kuznețova, în opera *Sălcioară neplîngătoare*. Fragmente din aceste

opere au fost interpretate la festival. Imaginile rechemate de memorie din anii eroismului luptei s-au întruchipat în cicluri vocale și corale, în opusuri de cameră, în cîntece lirice și cetățenești. Toate aceste creații se adresează contemporanilor noștri : să nu se permită repetarea tragediei războiului.

Să ne oprim asupra cîtorva lucrări: *Simfonia „Război — cel mai plin de cruzime cuvînt"* de M. Veinberg. Creațiile acestui compozitor sînt pline de un ardent patos antifascist și antiimperialist. După cum spunea cercetătoarea de muzică sovietică prof. E. Dolinskaia „una din magistralele de imagini dominante ale artei celei de-a doua jumătăți a secolului XX l-a ales drept promotor" [3]. Elev și urmaș al marelui Șostakovici, Veinberg continuă înalta tradiție umanistă a simfonismului său, preluînd tradiția compozițiilor sale antifasciste. În simfoniile lui Veinberg, imaginea fascismului, a esenței sale agresive alternează cu cea a forțelor luminoase ale împotrivirii și cu lirica înălțătoare. Un astfel de conținut de idei și imagini îl cuprinde *Simfonia* prezentată la „Toamna moscovită '85" ; distingem aici și meditații profunde, dezvăluite de cînturile și dialogurile răbdătoare ale corzilor, și imaginea sonoră a agresiunii crude a forțelor antiumane, și lupta dramatică și lirica pătrunzătoare.

O particularitate distinctivă a multor creații dedicate Războiului de Apărare a Patriei, în ultimii ani, a devenit interpretarea lirică a acestei teme. Realitatea războiului este dezvăluită nu numai în tablouri de luptă sau dramatic conflictuale, nu numai în imaginile pustiirii ci și prin meditația lirică, sau în generalizarea epică, în analiza psihologică, prin propriile trăiri ale eroului. Critica noastră a remarcat de mult timp acest fapt, dar dacă înainte astfel de aspecte erau caracteristice mai ales genului de cîntec, acum ele se manifestă tot mai mult și în alte genuri, în forme mai ample. De exemplu, în cantata *Spre victorie*, interpretată la cea de-a șaptea „Toamnă moscovită" renumitul maestru sovietic Iuri Levitin, participant la Războiul de Apărare a Patriei, transpune tema în astfel de sonorități. În această muzică impresionează vibrația sufletească a lirismul expresiei, claritatea și concizia exprimării.

O serie de lucrări însemnate, oferite ascultătorilor „Toamnei moscovite '85", este consacrată descoperirii conținlutului lirico-filozofic al „etern-umanului". Aici apar și tema aducerii-aminte atît despre trecutul propriului popor, cît și al omenirii întregi și tema eternei înfruntări dintre personalitatea însuflețită de idealuri înalte și obtuzitate, și ideea apărării adevăratelor valori umane ale vieții, precum copilăria senină și lipsită de griji, fericirea și suferințele în dragoste, frumusețea pămîntului natal și iubirea născută pentru acesta, bucuria muncii însuflețite, poezia și înțelepciunea artei. Această mare și complicată lume a gîndurilor și simțirilor emoționează la fel de puternic pe artiștii generației mai vîrstnice, cît și pe tineretul creator ; ele își găsesc întruparea atît în imaginile concrete, adeseori în dezvăluirea cu ajutorul programului sau al textului poetic, cît și în imagini mai generale, uneori cu elemente de alegorii poetice, simboluri. Este interesant că printr-o lucrare amplă dedicată tocmai acestui gen de problematică filosofico-poetică, percepute sub diverse unghiuri, de la generalizarea simbolică la întruchiparea aproape concretă a muzicalității poetice, s-a prezentat tînăra Elena Larionova. Oratoriului ei, *Nașterea eternității* (versuri de E. Medjelaitis) i s-a acordat onoarea de a deschide festivalul împreună cu compozițiile maeștrilor mai vîrstnici. Acest oratoriu de mari dimensiuni, chiar cu elemente de monumentalitate, nu este lipsit de neajunsuri, poate determinate de tinerețea și lipsa de experiență a autoarei, dar are nu puține pagini seducătoare prin sinceritatea lor și impresionante.

Meditațiile profunde, adînc resimțite, asupra vieții, ale lui Boris Ceaikovski și Vladimir Rubin, doi dintre compozitorii noștri cunoscuți ce nu demult au trecut pragul celor 60 de ani, sînt marcate de maturitate și înțelepciune ; acești autori au participat la „Toamna moscovită '85" cu compoziții de înclinație lirico-filozofică. În poemul simfonic *Adolescentul* al lui Boris Ceaikovski, inspirat de romanul omonim al lui Dostoievski, meditațiile asupra devenirii și maturizării personalității umane se întrepătrund cu trăiri lirice ; se simte aici parcă perspectiva contemporană asupra acelor vremuri îndepărtate, în care se desfășoară acțiunea romanului. Intensitatea imaginilor este subliniată poate, prin faptul că muzica este legată de acțiunea spectacolului televizat, omonim. Există în poem destule momente originale fine, ca de exemplu, duetul bătrînei viole și al harpei, care parcă redă atmosfera serilor muzicale în familie... Muzica este animată de suflarea romantismului, marcată de cordialitatea intonației, complexitatea stărilor emoționale.

În oratoriul *Poveștile Alionușcăi* (după versurile cunoscutului scriitor rus Ivan Bunin), Vladimir Rubin dezvăluie eterna problemă a înfruntării binelui cu răul, vorbește convingător despre greutatea depășirii surselor răului în lumea înconjurătoare și chiar în interiorul naturii umane, despre înălțarea sufletească a personalității umane prin această depășire.

Un cuvînt aparte trebuie spus despre acea direcție a gîndirii creatoare care poate fi caracterizată drept „o privire contemporană asupra trecutului". În ziua de azi ea se afirmă puternic în muzica sovietică. Trecutul este, bineînțeles, înainte de toate, istoria propriului popor și cultura sa ; dar el este și istoria omenirii, imortalizată în creația marilor artiști. Dacă compozitorii sovietici scriu activ și cu forță creatoare pe teme naționale, a doua direcție a evoluat foarte interesant în ultimii ani. Festivalul „Toamna moscovită '85" a certificat această realitate printr-o serie de exemple. Maeștrii noștri au preluat din perspectiva zilelor noastre muzica tradițională. Unele sînt compoziții care au fost deja interpretate și recunoscute, ca *Dublul concerto grosso nr. 2 pentru vioară, violoncel și orchestră* al lui Alfred Schnitke și *Muzică pentru orașul Köthen* de Rodion Scedrin ; altele sînt prime audiții, ca de exemplu *Cantata camerală* a tinerei compozitoare moscovite Irina Manucian, dedicată, ca și lucrarea lui Scedrin, celei de-a 300-a aniversări a lui J. S. Bach. Doresc să subliniez că creațiile de acest tip denumite uneori prin termenul „neobaroc" (termen ce redă destul de inexact esența lor) sînt de o reală actualitate ideatico-estetică ; semnificația lor nu se limitează la apelarea la unele modele stilistice și de imagini ale trecutului ; ea constă în primul rînd în afirmarea legăturii indisociabile nu

numai a diferitelor epoci, dar și a diferitelor popoare, a ideii unității și indivizibilității destinului lor și în primul rînd al destinului popoarelor și culturilor europene ale căror legături au fost și sînt atît de importante pentru cultura universală. Astfel, compozitorul rus Scedrin, pătrunzînd în laboratorul gîndurilor și sentimentelor ,în esența stilisticii marelui Bach și chiar preluînd unele modele din gîndirea lui muzicală (în speță, în *Muzică pentru orașul Köthen* există o apropiere de *Concertele Brandemburgice* scrise de Bach în acest oraș), „citește" această lume ideatico-stilistică de pe poziția timpului și ideilor noastre.

La cel de-al șaptelea festival, ca și la cel precedent, au atras atenția și compoziții de alt tip, în care „citirea" trecutului cu „ochii zilei de azi" se realizează pe o bază principial nouă, folclorică, național-rusească. Aceasta este re-crearea psihologiei populare ruse, cu caracter național, a scenelor din viața rusească, cu ajutorul interpretării componistice contemporane individuale a genurilor și mijloacelor folclorului. Au fost primite cu interes astfel de compoziții ale tinerilor autori : cantatele *Bocete de război* de Vladimir Riabov și *Cîntece soldățești* de Alexei Larin, sau *Acțiune concertantă, Soldatul meu, soldățel* de Gleb Sidelnikov. Acești tineri muzicieni s-au pătruns pînă în adîncimea făpturii lor de specificul intonațiilor populare, al gîndirii populare. Preluînd un text folcloric autentic, ei scriu muzica în așa fel, încît nu o poți deosebi de cea populară, acest lucru realizîndu-se chiar și în genuri dificile ca bocetul. Să remarcăm faptul că acești tineri continuă drumul inaugurat de maeștrii mai vîrstnici. Toată lumea își amintește de lucrările lui Rodion Scedrin (scenele populare din opera *Suflete moarte*, oratoriul *Lenin în inima poporului* și altele), ale lui Vladimir Rubin (scene din opera *Duminică de iulie* sau cantata *Baladă despre baba Katerina)* în care este redat în profunzime specificul estetic, intonațional și imagistic al cîntecului liric popular și al bocetului. În aceste cazuri, muzica se contopește organic cu poezia populară autentică. De altfel, o asemenea tendință de asimilare a comorilor muzicale populare s-a accentuat în ultimii ani nu numai în muzica rusească ci și în cea gruzină, ucraineană, la compozitorii Pribalticii sovietice.

Sfera căutărilor stilistice a compozitorilor sovietici, după cum a demonstrat „Toamna moscovită '85" este extrem de largă. Pe lîngă cele amintite, este necesar să remarcăm cîteva în plus. Astfel se continuă fertila mișcare de apropiere a muzicii „serioase" de genurile democratice, de masă, mai ales de cîntecul contemporan și de marșul energetic. Aceasta s-a resimțit chiar și într-o formă atît de complexă ca „marea" simfonie. Decanul generației, conducătorul organizației compozitorilor din Capitală, Boris Terentiev cu bogata sa experiență în cîntece și muzică de teatru, a apărut la „Toamna moscovită" cu o simfonie ce suna emoționant și dinamic construită în mare parte pe baza cîntecelor. Este una din lucrările accesibile auditoriului larg, contribuind totodată la inițierea acestui public în receptarea muzicii simfonice.

Programele festivalurilor „Toamna moscovită" sînt de obicei pline de diverse lucrări camerale. Ele relevă cele mai diferite căutări stilistice și de conținut ale compozitorilor : pe de-o parte compoziții complexe, experimentale, pe de alta piese destinate publicului larg. Dar cele mai valoroase rezultate artistice se obțin, precum se știe, acolo unde măiestria rafinată și arsenalul complex al mijloacelor sînt puse în slujba exprimării ideilor originale, a simțămintelor aprinse, a unui conținut măreț. Și „Toamna" anului 1984 și festivalul din 1985 ne-au oferit multe exemple de acest fel. Iată cîteva dintre ele : *Triptic nordic* pentru harpă de Oleg Galahov cu coloritul său național-rusesc fin, dar puternic simțit, piesele pentru flaut solo ale lui Andrei Espai și *Sonata — ecou* a lui Rodion Scedrin. Acestea sînt compoziții foarte diferite, dar unite prin faptul că tratarea inventivă a posibilităților instrumentului solistic se combină cu emoționalitatea și frumusețea muzicii.

Dintre acele fenomene care se desfășoară în muzica sovietică din ultimii ani, critica detașează în mod obiectiv atracția compozitorilor către forme de concert și către aplicarea principiilor respective în dramaturgia construcției simfonice. Aceasta se repercutează asupra programelor festivalurilor amintite. De exemplu, la „Toamna '84" au fost prezentate 10 lucrări concertante, în cadrul cărora, pe lîngă combinațiile obișnuite de solist și ansamblu, au existat și unele mai originale, ca de pildă, orgă și percuții (simfonia lui V. Komarov) sau viola d'amore cu orchestră de cameră (concertul lui D. Krivițki). Aceeași imagine a oferit-o și festivalul din 1985, în cadrul căruia au fost audiate lucrări deosebit de vii și îndrăznețe. Cu o serie de creații interesante au participat tinerii compozitori Vasilii Lobanov, Tatiana Sergheeva, Alexandr Raskatov, Serghei Berinski, Mihail Ermolaev, Efrem Podgait, Vladimir Dovgan. Și-au spus cuvîntul în acest domeniu și maeștrii mai vîrstnici : Leonid Afanasiev, Giovanni Mihailov, Alfred Șnitke. Toate concertele lor diferă mult între ele, fiecare fiind în felul său reprezentativ. A atras prin gîndirea profundă, prin forarea insistentă în zona posibilităților instrumentale, prin finețea scriiturii, *Concertul pentru violoncel* al lui Lobanov ; un mod original de tratare a genului de concert de cameră a propus Raskatov, al cărui *Concert pentru pian și orchestră* a fost foarte apreciat de ascultători ; prin plenitudinea imaginilor sonore, prin contraste și virtuozitate strălucitoare a atras *Concertul pentru pian* al compozitoarei Sergheeva.

Festivalul a prezentat mostrele cele mai semnificative nu numai în genul concertului instrumental dar și în cel coral. Acest vechi gen trăiește astăzi o renaștere în creația sovietică : conținutul nou contemporan este turnat în forma clasică, ceea ce a demonstrat și concertul coral *Nunta rusească* (text popular) al lui Kiselev, concertul coral al Tatianei Smirnova intitulat *Se dedică eroilor*, interpretate la „Toamna '85" ; tot de genul coral se apropie și amintitul *Soldatul meu, soldățel* al compozitorului G. Sidelnikov.

Principiile dramaturgice specifice genului concertant pătrund și în alte genuri. Acest proces este de asemenea remarcat ca fiind caracteristic pentru creația multora dintre compozitorii noștri, ca de exemplu R. Scedrin (*Autoportret* sau *Muzică pentru orașul*

Köthen). Concepția de concert este caracteristică și pentru o serie de simfonii, poeme simfonice, între care și poemul *Adolescentul* de B. Ceaikovski.

Toate trăsăturile și particularitățile remarcate se manifestă în cele mai diverse sfere ale muzicii sovietice, în cele mai diverse genuri. Căutări energice se desfășoară astăzi și în muzica pentru fanfară, pentru instrumente și orchestre populare ; cea de-a 7-a ediție a „Toamnei moscovite" a oferit noi mărturii asupra modului în care compozitorii realizează sinteza între elementele oferite de sonoritățile tradiționale ale orchestrei populare și normele contemporane ale formelor și genurilor cameral-simfonice. Au fost interpretate *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de instrumente populare* de F. Smehnov, *Simfonia* pentru același fel de orchestră a tînărului compozitor Vladimir Pojidaev, alături de multe alte suite și fantezii tradiționale, unele dintre ele lucrări originale ca mod de exprimare și conținut.

În 1974 ,în zilele aniversării a 30 de ani de la Marea Victorie asupra fascismului, Dimitri Dimitrievici Șostakovici, amintind cum muzica a unit popoarele în lupta împotriva fascismului, spunea : „Noi sîntem ferm convinși că și în timpul nostru muzica își va exercita misiunea nobilă de a uni oamenii în numele celor mai înalte, celor mai înaintate idealuri ale timpului nostru, și înainte de toate, ale idealurilor păcii și prieteniei între popoare"[4]. Compozitorii sovietici, urmașii lui Sostakovici dovedesc adevărul acestui crez și acestor speranțe prin întreaga lor creație. După cum arată chiar și această succintă trecere în revistă a unui singur festival, „Toamna moscovită", creația muzicală sovietică este, astăzi ca întotdeauna, însuflețită de idei înalte, are un conținut bogat și divers. Muzica noastră trăiește intens și se dezvoltă fertil, ea se adresează omului contemporan, împlinindu-se în năzuințele și frămîntările lui, în faptele și idealurile lui, îndemnîndu-l spre viitorul său luminos.

Rufina LEITES

NOTE

1. B. Terentiev. Introducere la pliantul festivalului „Toamna moscovită '85".

2. A. Pahmutova, Cuvîntare la Plenara unificată a conducerilor Uniunilor de creație din U.R.S.S. v. : „Sovietskaia muzîka", 1985, nr. 7, p. 2.

3. T. Dolinskaia. Cuvîntarea la masa rotundă a festivalului „Toamna moscovită — 1984". v. : „Sovietskaia muzîka, 1985, nr. 4, p. 38.

4 D. Sostakovici. *Despre timp și despre mine,* M, 1980, p. 367.

Traducere din limba rusă de **Nicolae Trută**

DISTINCȚII

În luna iulie a acestui an, compozitorul Adrian Pop a fost invitat în Austria pentru a primi distincția oferită de juriul concursului de compoziție corală de la *Spittal an der Drau.* Lucrarea sa, *Refugiu de păsări nocturne* pentru cor mixt, pe versurile poetului Salvatore Quasimodo s-a clasat prima dintre cele 130 de partituri aflate în competiție. *Refugiu de păsări nocturne* face parte dintr-un ciclu de trei madrigale, toate pe versurile aceluiași poet, madrigale ce poartă titlurile *Bătrîna iarnă* (partitură premiată la concursul de creație corală de la Arezzo, Italia, în 1979) și *Despre un alt Lazăr.* Și de astă dată Adrian Pop reușește o partitură originală, de mare profunzime și subtilă expresie, în care se îmbină limbajul armonic și polifonic de sorginte madrigalescă cu elemente de scriitură contemporană.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În perioada 2—15 iulie colectivul Operei Române din Cluj-Napoca a susținut o serie de spectacole și recitaluri vocale pe scena teatrului în aer liber din Livorno, în cadrul primului *Festival muzical* organizat de Comitetul estival al orașului. Repertoriul prezentat a fost alcătuit din operele *Nabucco* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart, arii și coruri din operele lui Mascagni, *Recviemul* de Verdi și lucrări de Rogalski, Enescu, Mussorgski, Rossini, Alfred Mendelssohn și Verdi reunite într-un concert vocal-simfonic. Cele șapte seri de spectacol au fost îndelung ovaționate de către publicul spectator pentru care capacitatea de 1 200 de locuri a teatrului s-a dovedit a fi insuficientă. Succesul lui *Nabucco* a fost asigurat de ireproșabila interpretare a artiștilor români în frunte cu Dan Serbac în rolul titular, secondat de Margareta Vârban, Rodica Toma, Ana Oros, Iulian Jurja, Ion Micu. Dirijor — Victor Dumănescu. La fel de apreciat a fost și spectacolul cu *Don Giovanni* de Mozart în interpretarea garniturii „tinere" a operei clujene — Alexandru Agache, excepțional în rolul titular, Ion Micu, Mihai Zamfir, Elena Andrieș, Traian Aga și Doina Neculce la care se adaugă numele deja consacrate de carieră ale Angelei Nemeș, Ion Iercoșan și Mircea Moisa. Dirijor — Tiberiu Popovici. Iar *Recviemul* de Verdi i-a avut ca soliști pe Angela Nemeș, Ana Oros, Mihai Zamfir și Mircea Moisa, cele două concerte fiind conduse, pe rînd, de dirijorii Victor Dumănescu și Petre Sbârcea. Scenografia, decorurile, costumele, adaptarea spectacolelor la condițiile particulare ale unei scene în aer liber, poartă o semnătură de adevărat maestru : George Codrea.

Încă din primele zile de început al turneului Operei Române din Cluj-Napoca la Livorno, presa de specialitate a acordat spații ample acestui eveniment. Ziarul Il Tirreno de sîmbătă 5 iulie consacră întreagă prima pagină prezentării colectivului clujean,

cu elogioase aprecieri ce se împart în egală măsură între soliști, cor și orchestră. Același ziar publică în numărul său din 8 iulie sub titlul „Mascagni și personajele sale" impresiile lăsate de soliștii români : „...un excelent complex instrumental"... „o consistentă garnitură de soliști și un cor de excepție !" (maestru de cor Emil Maxim). „Spectacolul a pus în valoare încă odată caracteristicile și avantajele acestor complexe stabile ce lucrează ordonat și sistematic în teatrele de operă din estul Europei — scrie cronicarul italian — și permit rularea unui repertoriu mare în mai multe distribuții. Am urmărit în rolul Santuzzei trei interprete : Rodica Toma, Margareta Vârban și Elena Andrieș..." continuă comentatorul manifestîndu-și preferința față de ultima dintre cele trei cîntărețe căreia îi evidențiază „optima calitate vocală, interpretarea deosebit de convingătoare și de expresivă". „Minunată, apariția baritonului Alexandru Agache pe care îl așteptăm ca protagonist în următorul *Don Giovanni*". Iar dirijorul Victor Dumănescu este mult apreciat pentru „reușita timbrelor rafinate și suplețea frazării". Il Tirreno din 10 iulie consacră comentariul său *Recviemului* de Verdi, cu precădere excepționalului dirijor român Petre Sbârcea Și tot de *Recviemul* de Verdi în interpretarea artiștilor români vorbește și ziarul Nazionale din 12 iulie. Cronicarul se întrece în elogii referindu-se la „...remarcabilul profesionalism al întregului ansamblu clujean..." concluzionînd. că „...execuția recviemului verdian a însemnat un veritabil succes". Dirijorul George Sbârcea este „...un mare dirijor care a condus cu experiență și sensibilitate capodopera lui Verdi, cu o mînă sigură ce a subliniat atent clar-obscururile și strălucirile partiturii". Din cvartetul vocal, cronicarul evidențiază detașat evoluția mezzo-sopranei Ana Oros, avînd în continuare frumoase cuvinte de laudă pentru Mihai Zamfir, Mircea Moisa și Angela Nemeș. Iar corul și orchestra „...au demonstrat multă precizie în dificila sarcină de a exprima spiritul acestei partituri".

În același număr din 12 iulie, ziarul Nazione publică și un comentariu la spectacolul cu *Don Giovanni* de Mozart, prezentat la Livorno în varianta praghezâ, ce se încheie odată cu dispariția eroului principal, suprimînd finalul. Alexandru Agache „surprinzător de plastic atît vocal cît și scenic", Mircea Moisa „un Leporello dezinvolt" și cele trei „excelente voci feminine" Angela Nemeș, Elena Andrieș și Doina Neculce Sâmpetrean.

*

Organizat de Centrul Artistic Muzical „Paolo Grassi", avînd ca președinte pe Franco Punzi și ca director muzical pe Alberto Zedda, cel de al 12-lea FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA continuă și cu această nouă ediție tradiția restituirilor, a reintegrării în circuitul teatrelor de operă din lumea întreagă, a unor partituri pînă astăzi de loc sau foarte rar cîntate. *Ifigenia în Taurida*, „dramma per musica" în trei acte, libretul de Marco Coltellini, muzica de Tommaso Traetta, cu partitură revizuită de Giovanni Carli Ballola, lucrare a cărei primă reprezentare scenică a avut loc la Burgtheater din Viena în 1759, și *Semiramida*, „melodrammo tragico" în două acte de Gaetano Rossi, muzica de Gioacchino Rossini cu premiera la Veneția în 1823 au fost cele două partituri de operă pe care organizatorii Festivalului de la Martina Franca le-au prezentat în fața unui numeros public în spectacole de înaltă ținută artistică la care au participat soliști de renune ai teatrelor de operă italiene, regizori și dirijori ce nu odată au fost aplaudați și la Scala din Milano. Substanțial a fost aportul artiștilor români solicitați să contribuie la reușita celor două montări ducînd „greul" partiturilor de orchestră — orchestra Filarmonicii din Satu Mare — respectiv al partidelor de cor — Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, pregătit de dirijorul Florentin Mihăescu. Numai cuvinte de laudă din partea specialiștilor și entuziaste aplauze din partea publicului au răsplătit muzicienii români pentru efortul depus și pentru impecabila evoluție în spectacol. Dintre cîntăreți îi amintim pe Jolanta Omilian, Maria Angela Peters, Adelisa Tabiadon, Carmen Gonzales și Aldo Bertolo, parte dintre cei care au interpretat rolurile solistice în *Ifigenia în Taurida* de Tommaso Traetta și Lucia Alberti, Martine Dupuis, Simone Alaimo, Giuseppe Morino, Adriana Molina, Paolo Coni, soliștii *Semiramidei* de Rossini. Dirijori, Bruno Campanella și Alberto Zedda. Regizori Lamberto Pugelli și Giuseppina Carutti pentru opera lui Traetta, Lamberto Pugelli și Marise Flach pentru partitura lui Rossini.

Cristina SÂRBU

Note

Editura cehoslovacă *Divadelní ústav* din Praga a publicat recent un dicționar al compozitorilor români, sub semnătura lui Petr Vít. Un cuvînt înainte informează despre viața muzicală a României : orchestre simfonice, teatre de operă etc. — și oferă o succintă istorie a muzicii românești, începînd cu tradiția folclorică și pînă la componistica anilor 1980. Dicționarul propriu-zis cuprinde prezentarea unui număr de 90 de compozitori din toate timpurile, ajungînd pînă la tînăra generație. Informația este bogată și exactă, adusă la zi atît în paragrafele privind viața, cît și în ce privește creația muzicienilor inclusi. Volumul reliefează cu competență principalele direcții ale muzicii românești, reprezentînd o sursă importantă de informație asupra culturii noastre muzicale.

*

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani, Yehudi Menuhin a fost sărbătorit de casa de discuri EMI prin lansarea unei serii de discuri cuprinzînd înregistrări ale marelui violonist realizate între anii 1932 și 1943, perioadă pe care specialiștii o consideră de vîrf în cariera sa interpretativă. Se remarcă, printre acestea, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Poemul* de Chausson, *Habanera* și *Tzigane* de Ravel, avîndu-l pe George Enescu la pupitrul Orchestrei simfonice din Paris.

*

Editura Breitkopf & Härtel (Wiesbaden — Paris) a editat anul acesta, în seria de antologii de muzică pentru pian din diverse țări, o culegere în două volume cuprinzînd lucrări de compozitori români contemporani. Antologia a apărut însoțită de o scurtă introducere privind istoria muzicii românești și de prezentarea biografică a autorilor. Se observă prezența muzicii românești și în seria *Pro musica nova* a aceleiași edituri, și anume în antologiile de lucrări destinate unor instrumente solo : oboi, pian, flaut, vioară, violoncel.

*

În stagiunea trecută, *musical*-ul a fost la modă de ambele părți ale Atlanticului. Revista americană TIME comentează îndelung, într-un număr din iunie a.c., acest gen de spectacol practicat atît pe Broadway, cît și în West End-ul londonez. La Londra s-a pus în scenă *Les Misérables*, operă rock după romanul lui Victor Hugo, *Chess* (Șah), pe un text de Tim Rice, *A Chorus of Disapproval* (Dezaprobare în cor), realizat de Alan Ayckbourn. Americanii au produs *42nd Street*, *La Cage aux Folles* ș.a., prezentate și în Anglia. Laurence Olivier însuși a apărut, după 13 ani de absență scenică, într-un musical rock, *Time*, unde marele actor a fost înfățișat prin tehnică holografică. Amintind adesea genul *Operei de trei parale* a lui Brecht, aceste spectacole inventive, vivace, antrenante, implică de fapt o problematică serioasă a epocii, preocupări și obsesii de tip politic, social.

*

Cine mai compune muzică în Statele Unite ? Multimilionarul Gordon Getty. „Sînt un ignorant în materie de muzică modernă", declară el reporterului aceleiași reviste americane. Dar, altfel, compune cu adevărată pasiune. În afara unei licențe în litere, Gordon Getty are studii muzicale pe care le continuă în particular. *Plump Jack* (Jack Grăsanul), după piesa *Henric al IV-lea* de Shakespeare, reprezentat ca operă-concert la Festivalul Aspen — Colorado, atestă influența lui Richard Strauss. Se observă că deocamdată îi lipsește capacitatea de a folosi forme mari (totuși *Plump Jack* este bine orchestrat, după cum remarcă specialiștii). *The White Election*, un ciclu de lieduri pe versuri de Emily Dickinson, conceput în manieră schubertiană, este o reușită prin adecvarea muzică-text. A compus și lucrări pentru cor, care au figurat într-un program special din cadrul Festivalului Casals de la Puerto Rico, iunie '86.

Răspunzînd insinuării celor ce văd o prea evidentă legătură între aparițiile sale din programele de concert și faptul că el sprijină financiar activitatea unor instituții muzicale, Gordon Getty spune : „Aș putea să cumpăr interpretarea publică a muzicii mele ? Da ! ...Însă Orchestra Filarmonică din San Francisco nu mi-ar fi cîntat *Plump Jack* dacă ar fi fost convinsă că se face de rîs '...

*

S-a împlinit un secol de la fondarea Operei din Nisa, operă care a beneficiat în cursul anilor de prezența unor mari cîntăreți, de la Adelina Patti la Monserrat Caballé. Cu ocazia sărbătoririi centenarului, Opera din Nisa a tipărit și o mică istorie a activității sale. Recent, aici a avut loc premiera operei *La Donna del lago* de Rossini, bel canto și romantism primit cu delicii de publicul poate prea obosit de spectacole muzicale purtătoare de tot mai grave și importante mesaje, așa cum apar cu insistență în ultima vreme. Evenimentul anului a fost totuși, la Nisa, premiera — franceză — a tragediei bucolice *Dahpnè* de Richard Strauss. În reușita spectacolului, s-a remarcat prezența Filarmonicii din Nisa, cît și tînăra cîntăreață americană Cheryl Studer, în rolul protagonistei.

*

Critic de artă ca formație inițială, Laurie Anderson, „cîntăreața electronică" — evoluînd cîndva în mediul avangardei new-yorkeze (Soho) — cîștigă un renume tot mai larg pentru spectacolele ei multimedia, pe care le montează în săli de teatru, de operă, în săli de concerte simfonice. Ea utilizează într-un stil propriu o serie întreagă de mijloace scenice-teatrale, mimă-actorie, cîntec și scandare a unor texte de foarte variată sorginte, de exemplu Shakespeare, Melville, Th. Pynchon. Instalarea unor contacte electronice pe mîini și în costume face ca mișcarea protagonistei să producă efecte de percuție. Laurie Anderson se produce ca interpretă la diverse instrumente, iar vocea și-o folosește ca atare, sau prelucrată electronic. Ea își intitulează spectacolele „High-Tech Opera", implicînd, în însăși punerea în scenă, și o doză de ironie la adresa mijloacelor tehnice.

„United States — Live", spectacol muzical de 7 ore care s-a reprezentat cu cîțiva ani în urmă la Opera din Brooklyn (în două seri consecutive) i-a adus un mare succes, imprimarea fiind apoi utilizată la alte spectacole multi-media. Opera de avangardă „Natural History", exprimă nostalgia după muzica non-electronică a trecutului. Opere ca „Home of the Brave" (Patria vitejilor), „Big Science" (Marea știință) circulă intens ca filme, sau înregistrate pe casete. Anul acesta, Laurie Anderson a făcut un turneu european : la Paris și în cîteva mari orașe din Germania de Vest, cucerind publicul prin fantezia, mobilitatea, modernitatea unor forme de manifestare ce permit punerea în valoare a forței creatoare în mai multe planuri convergente. În urma acestui turneu, prestigiosul SPIEGEL îi dedică, în mai a.c., o amplă și entuziastă prezentare.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

VALENTIN TIMARU

PORTRAIT

Marin MARIAN

Quelle que soit la maniere qu'elle adopte—manifeste ou occultée, signifiante ou subsidiaire, explicite ou inchiffrée, évidente ou insaisissable — une œuvre d'art, on le sait bien, représente tout ce qui réside à sa base ou a contribué à son élaboration, les éléments qui en ont fait naître l'idée et l'image, tout ce qu'elle comporte comme mobile intentionnel et comme module structural, enfin tout ce qui la constitue, la définit et, pour tout dire, la porte. Mais il y a plus. On sait pour autant qu'une œuvre d'art — et c'est surtout le cas, presque singulier, de l'art contemporain — devient aussi représentative et définissable par ce qu'elle-même s'est refusée ou bien par ce qu'elle s'est vue refuser pour s'incarner. L'objet esthétique de l'art contemporain représente dans la même mesure et les suppressions et les options qui ont concouru et — se contestant elles-mêmes — ont ainsi contribué à l'objectiver L'œuvre d'art définit son entité, sa valeur et son sens (ce qui d'ailleurs permet de la déchiffrer) aussi par *ce qu'elle n'est pas.*

Dès lors, quand Valentin Timaru, compositeur de ce temps, plus exactement depuis une vingtaine d'années, une vingtaine toute chargée de revirements — de l'expérimentation d'avant-garde, de la musique électronique, de la musique aléatoire et de celle néosérielle, de l'école stochastique et du graphisme —, quand Valentin Timaru donc s'entête à demeurer un énescien, un modaliste total, à proclamer plus d'une fois la quinte juste, l'octave et l'unisson en tant qu'éléments de base et de repère permanent de son discours musical ; quand il ne se défend pas de s'épancher parfois en effusions néoromantiques dans des enchaînements d'accords de choral, mais tout autant de ne jamais abandonner l'inspiration puisée au folklore ; quand tout cela qui lui est propre nous confronte, on réalise ce que son œuvre prouve de façon convaincante dès qu'on la connaît de plus près : que l'on a affaire à un musicien qui s'est placé sur une position ferme et solide, nullement conformiste, mais au contraire créatrice, nullement traditionaliste mais au contraire novatrice et profondément réceptive,

un musicien conscient et convaincu que l'art a davantage besoin de valeur que d'expérimentation, un musicien ayant compris qu'opter pour la continuation d'un chemin et le prolongement de modalités que non pas lui (ou ses collègues d'âge) auront inventés, signifie en réalité se situer lui-même et tracer sa propre route dans la ligne des valeurs confirmées et perennes.

(Prenons comme significatif et révélateur de son attitude et de son programme artistique le style qu'il imprime à sa première *Symphonie :* les premiers deux thèmes du premier mouvement — forme sonate — sont strictement sériels, chaque thème recevant par deux des hypostases du traitement sériel ; ensuite, l'étrange et insolite univers de son ensemble de douze sons est brusquement mis à l'écart et renié par un troisième thème, lequel est un choral modal-diatonique. Du reste, cet innocent choral des vents reparaît aussi, très souvent, dans les autres mouvements — le refrain de forme strophique qui constitue le second mouvement — en tant qu'élément d'unique et commun langage pour tous les mouvements, jusqu'à ce qu'il fasse irruption à la fin de l'entier déploiement et s'impose victorieux dans le finale du troisième mouvement, une passacaille.)

Car Valentin Timaru entend être avant tout contemporain par ce que notre temps exige comme étant l'essentiel : la sensibilité et la sensibilisation, l'humanisation (l'affectif dans la musique, tendre ou chaleureux, dramatique ou sobre, mais toujours pondéré et lucide), le réconfort de l'être par le message et la vigueur de l'esthétique. Au concret : il cherche et obtient tout cela par un langage musical assimilable et agréable à l'oreille, accessible à ceux qui ne seraient pas des habitués de l'art des sons mais, tout autant, pleinement satisfaisant pour les mélomanes et les spécialistes. Se voulant le plus authentique, modelant son talent le plus efficacement, il se sert d'un langage qui témoigne de sa conviction que notre temps a besoin d'une musique qui fasse valoir son essence par la *communion* du sujet (l'auditeur) avec l'objet (la composition), attirant le premier dans les zones ineffables du second, accaparant, confisquant pour ainsi dire l'auditeur, lui offrant des instants de joie esthétique ; la musique, à son avis, doit être cela beaucoup plus qu'une réalisation de *la propre communication* du compositeur avec l'auditeur au travers d'un langage dont le principal caractère est d'être avant tout spécifique. En effet, sans l'avoir jamais déclarée, sans peut-être s'en rendre même compte, il existe chez Valentin Timaru une nette tendance à faire en sorte que *sa musique vive en tant que musique,* non pas *à faire de la musique,* une certaine, originale et sienne musique. Certes, il objective sa musique dans ses compositions, mais son subjectivisme entend proclamer l'essence, ce côté général et universel auquel fermement il se rattache en se débarrassant de tout ce qui est personnel. Ainsi quintessencié, son individualisme devient la voix — la porte d'entrée — de l'objectivisme.

Dès ses études achevées (1959—1964 ; 1968—1970), au cours desquelles il a été l'émule d'Anatol Vieru et de Sigismund Toduță, il affirmait déjà dans une interview de presse : „L'école vous enseigne à bien écrire. Mais «que dire», cela personne ne vous l'apprend. C'est seulement à partir de là, après l'école, que se pose la question si oui ou non vous avez quelque chose à dire". Il sentait dès lors qu'une composition doit signifier une création et non pas seulement une écriture, qu'elle doit devenir une valeur humaine et un message esthétique, qu'elle doit représenter une œuvre d'art.

Sa musique est exclusivement destinée à l'accueil. Aussi, imagine-t-il ses pièces pour ces ensembles qui, précisément, lui facilitent d'expérimenter et communiquer ses réalisations. Ne cédant en rien de ce qu'il considère être son standard axiologique et téléologique, n'acceptant pas de compromis avec ce qu'il tient pour un art facile, il reste fidèle à la plus grande exigence de lui-même afin d'aboutir à la haute acception qu'il a de la musique en tant qu'*art* et *valeur spirituelle*. Il revient souvent sur ses partitions, les transforme parfois en profondeur, en soumettant sa pensée créatrice au développement du discours musical qui naît de celle-ci, à la facilité d'accueil qu'il demande à ses inventions. De la sorte, l'histoire de chacun de ses ouvrages n'est jamais achevée, ses partitions ne sont jamais définitives, souvent ne sont-elles que des variantes de la toute dernière heure.

C'est ce qui est arrivé de sa *Sonate* pour contrebasse, percussion et piano, devenue après douze ans un *Double concerto* pour contrebasse, percussion et orchestre. Au commencement, cela n'était qu'une dramaturgie de sonate où deux mondes contrastants étaient représentés par les deux premiers mouvements de la composition : Prélude et Interlude ; c'était un essai d'encadrer et de sublimer la forme en genre. Mais, voici que le *Double concerto* introduit, après les deux premiers mouvements, une très longue cadence de la contrebasse et de la percussion pour créer le chaînon avec le troisième mouvement : le Postlude.

Avoir dit au début de ces lignes que Valentin Timaru est un adepte obstiné du langage modal et qu'il se meut dans cet univers, cela ne signifie nullement que nous ayions limité ses intrusions dans la musique aléatoire et dodécaphonique à des essais insignifiants et accidentels. Certes pas, puisque notre compositeur est aussi un habile artisan de l'écriture moderne dont il manie aisément l'arsenal de moyens. Preuves en sont : *Moment elegiac* (Moment d'élégie) avec ses instants de polyphonie aléatoire et imitative (canon) dans la partie des vents avant une cadence intérieure en ff sur cluster ; la cantate *Meșterul* (Le maître-d'œu-

vre) avec son épisode du milieu apportant de l'improvisation et de l'aléatoire ; les polyhétérophonies et les polyphonies de groupe à l'aspect d'un *quodlibet* ainsi que les polyrythmies et polymétries nées dans *Cîntece de vremuire* (Chants d'une vie) de la superposition du chœur d'enfants, du chœur mixte et de l'orchestre, chacun de ceux-là créant vers la fin un climat thématique différent et un univers sonore spécifique. L'œuvre chorale *Vocalises* de l'album intitulé *Trei piese pe versuri populare* (Trois pièces sur des vers populaires) ou sa variante *Vocalises II. Esquisse pour un orchestre à cordes* est un véritable modèle d'écriture vocale moderne. Dans la troisième de ses *Six variations sur un chant populaire,* écrites pour orchestre à cordes, les moments de musique aléatoire obtenus par des glissandi libres et des cellules mélodiques répétées *ad libitum,* les pédales prolongées, les hétérophonies et les polyphonisations du thème mélodique créent une ambiance particulièrement expressive qui permet au compositeur de souligner l'idée d'éloignement, de voyage et d'existence dans un monde étranger (les idées mêmes de son programme), concrétisées par des images musicales faisant éprouver à l'auditeur la sensation de tornades éoliennes, de vagues marines et de cris de mouettes.

Moment d'élégie (esquisse symphonique) est son premier ouvrage pour grand orchestre. Il est dédié à la mémoire de Georges Enesco. Le développement de l'ouvrage repose, prend son départ de la cellule/motif thématique et du leitmotiv (obsessivement ostinato) d'un anapeste de tierce majeure descendante et de seconde descendante, (re — si bémol — do dièze) formule que l'on pourrait associer — en l'interprétant comme une ouverture, une fluctuation vers la tierce intégrée à *l'incipit* — à ces formules d'„essence syntagmatique du type PORRECTUS". Ce sont là des idiomes constants chez Enesco que Valentin Timaru examinera et interprétera dans sa thèse de doctorat sur le symphonisme énescien. D'ailleurs, les allusions à Enesco y sont multiples : tissure modale et polyhétérophonique, longs *climax,* microéléments tirés de l'œuvre du grand maître. Il en émane une atmosphère d'élégie, fluide, dramatique, telle qu'après une douloureuse perte, ou bien aussi cette douce volupté des retrouvailles. *L'Hommage à Enesco,* esquisse concertante pour violon et orchestre, écrit à l'occasion du centenaire de la naissance du grand maître, confirme à son tour la vénération du compositeur pour le devancier.

Un portrait particulièrement poétique et suggestif est celui du voïvode Michel le Brave dans la cantate homonyme *Mihai Vodă Viteazul* sur les vers de Dumitru M. Ion. Il y glorifie la personnalité de ce prince d'une valeur presqu'unique dans l'histoire des Roumains et, par le truchement d'un langage modal fortement archaïsant, il y fait revivre ce climat grandiose du règne de Michel, passé dans la mémoire nationale au prix d'une mort tragique assurant le prolongement de sa personnalité sur le plan atemporel et la revêtant d'une aura d'essence lyrique.

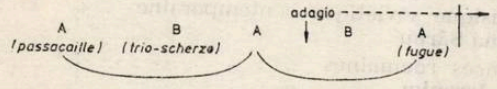
La cantate pour récitant, chœur mixte et orchestre, *Meșterul* (Le maître d'œuvre) évoque le légendaire Manoli („Maître d'œuvre valaque, aujourd'hui nom d'une fontaine") dont le sacrifice accepté (l'enmurement) pour accomplir son œuvre d'architecture devient dans le texte de la cantate (vers : Nicolae Labiș) le symbole de l'immolation et de la durée le long de l'évolution pure, ferme et ascendante de la nation. De nouveau, le recours à l'espace atemporel du modalisme chromatique lui permet de ressusciter l'histoire et l'écho de temps révolus par des sonorités imitant la voix des cors là-haut sur les collines des parages roumains.

Un autre hommage encore : à cette merveilleuse chanteuse de folklore musical que fut Maria Tănase dans l'entre-deux-guerres mondiales. Il crée en son honneur une rhapsodie chorale, *Din cîntecele Mariei* (Des chansons de Maria) — un arrangement pour chœur mixte a cappella qui réunit quelques-unes des plus belles, authentiques et intéressantes pièces de l'inoubliable chanteuse.

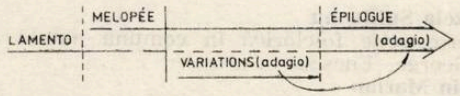
Deux de ses œuvres les plus récentes incorporent dans une synthèse l'étape de maturité de sa création musicale. Ce sont les oratorios *Cîntece de vremuire* (Chants d'une vie) et *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița»), composés au moyen de collages réalisés à partir de la lyrique populaire. *Cîntece de vremuire* est écrit pour un ensemble de soli (soprano, ténor et basse), chœur d'enfants, chœur de voix mixtes et orchestre ; le discours concentre dans son développement l'entier cycle de l'existence humaine — depuis la naissance à la mort — en éludant toutefois délibérément l'âge mûr et la vieillesse que le dédicataire de la pièce — le folkloriste de grand talent, Gheorghe Petrescu — n'a pas connus étant brusquement arraché à la vie à ses 34 ans. D'abord un Prologue, *Abua,* qui suggère l'idée de la naissance par le thème d'une berceuse, amplement traité puisqu'il revient tel un refrain dans tous les autres mouvements : l'enfance *(La curțile jocului* / Au royaume du jeu), la jeunesse et le mariage *(La porțile dorului* / Aux portes de l'amour), la mort *(Descîntecul zorilor* / L'incantation de l'aube) et l'Epilogue *(Ciobănaș de la miori* / Jeune berger des agnelles). C'est encore ce premier thème qui achève l'oratorio dans le finale de l'Epilogue. De la sorte, le devenir humain n'est plus — dans l'acception du compositeur — qu'un doux passage d'une étape de l'existence à une autre, au sein de la nature qui tendrement, maternellement, atténue le choc dramatique de chaque nouveau seuil à passer, efface les contrastes qui donnent la mesure de l'entropie et du tra-

gique de l'existence et finit par unifier la mort même dans la naissance. On se trouve en pleine spiritualité d'essence folklorique — le paysan qui, ayant le respect de la vie et de la mort, vit dignement et meurt dans la sérénité. Et Valentin Timaru de reprendre l'idée en l'amplifiant dans le second oratorio *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița») qui figure le passage du plan humain au plan cosmique (voir pour ce, la ballade populaire *Miorița* / L'Agnelle) telle une apothéose. Les derniers accords sont amples, ils viennent clôre l'oratorio et toute l'histoire du jeune berger de la même manière qu'Enesco achève l'histoire de son Œdipe : par une immense explosion de lumière. En douze parties, la très ample partition de l'oratorio alterne les mouvements de soli et de chœur avec les interludes instrumentaux, des interludes particulièrement homophones car l'orchestre ne fait qu'accompagner en créant le cadre, ou bien l'instrument soliste (chaque fois un autre) commente ou anticipe le fil épique de l'histoire que dévident les personnages actifs. Ces interludes constituent de la sorte des moments de relâche, nécessaires à la dramaturgie de l'œuvre qui accumule tout le temps des textures denses et des combinaisons complexes de sonorités et de timbres au-dessus et au-dessous de chaque partie vocale, ces dernières abondant à leur tour en flux mélodico-harmoniques de facture folklorique modale.

L'ambiance modale se retrouve dans le *Concerto pour violon et orchestre* dont l'écriture est dense, richement coloriée. Comme thème, il se base sur une lamentation populaire („Mînce-te focu pămîntu'" = „Que le feu de la terre te dévore") laquelle est développée au cours des quatre mouvements du Concerto: dans le premier, un Lamento, le travail de composition est quasi-strophique; dans le second, c'est une Mélopée, attaquée tout de suite après l'indécis achèvement du premier mouvement, qui développe les intentions antérieures mais abandonne la citation folklorique. La substance de ce IIe mouvement est la plus propre des mouvements ultérieurs. Le IIIe mouvement, Variations, avec une structure tripenta-strophique, dynamise le tempo (Allegro vivace Allegro) et réalise l'alternance d'une passacaille et d'un trio-sherzo d'ou naît à l'intérieur du mouvement un Adagio anticipant le finale et, à la fin du mouvement un traitement en forme de fugue des épisodes ostinato de la passacaille. Le schéma du troisième mouvement est donc :



Le IVe mouvement, l'Epilogue, remémore par des variations les élaborations thématiques des mouvements antérieurs : il reprend tout spécialement le Lamento qu'il surcharge de moments dynamiques et d'aspérités harmoniques et qu'il finalise, compensant ainsi l'opposition à toute finalité du Lamento, marquée d'abord par l'intervention du IIe mouvement, puis renforcée par le IIIe ; ici cependant, cette finalité lui est offerte par la mélopée d'un choral modal-diatonique dans l'Adagio, qui formule la conclusion et donne tout à la fois la réponse à la problématique d'ensemble du Concerto. Le schéma ci-dessous, suggéré par le compositeur même, exprime clairement le développement thématique, le chemin des idées tout au long du discours sonore :



Certaine continuation, certaine parenté se manifeste entre la *Première Symphonie* et le *Concerto pour violon et orchestre* dans ce sens que la perpétuelle tension, la dramatique confrontation de la Symphonie (où de brefs moments trouvent leur analogie dans le Concerto) devient une véritable péroraison dans le Concerto sur l'idée du tragique ; mais cette péroraison, ce débat délibéré prend l'aspect d'un développement continu mais non pas déclenché par attaques furibondes comme dans la Symphonie. La tension dela Symphonie, sublimée dans le Concerto, devient une pathétique complainte ininterrompue et sans accents de douleur.

D'ailleurs la méditation sur la condition de l'homme obnubilée par la dimension du tragique de son existence ou encore sur la damnation du créateur de génie, représente une constante dans l'œuvre de Valentin Timaru. Nous le prouvent : *Cîntecele de miezul nopții* (Les chants de minuit) — un album de lieds pour basse et piano sur les vers de Nicolae Labiș, Tudor Arghezi, George Bacovia, *Muzică pentru Eminescu* (Musique pour Eminesco) — ouvrage destiné à la scène, écrit pour chœur, cor anglais, percussion et harpe et utilisant le texte du poème éminescien „Peste vîrfuri" (Au-delà des cîmes) ; dans la même catégorie encore, *Toate drumurile duc* (Tous les chemins mènent) sur les vers de Lucian Blaga, une cantate pour chœur, piano et percussion. Comme issue de cette méditation : la purification de soi-même et une spiritualisation personnelle apte à faire vivre l'individu dans la sphère pure du sublime et de l'ineffable (telle la musique des *Cîntece* (Chants) *sur les vers d'Ana Blandiana,* de la cantate *Meșterul,* des oratorios *Cîntece de vremuire* et *Pe urmele Mioriței).*

Sans doute, ce qui vient d'être dit ci-avant. tout au long de notre analyse si sommaire, ne relève que certains caractères d'un œuvre unitaire et ouvert, en plein déploiment, l'œuvre musical d'un artiste arrivé à l'âge de la plus grande fécondité spirituelle. Nos lignes ne font qu'indiquer un des modes possibles de comprendre et de communiquer l'„art poétique", pratiqués par Valentin Timaru dans une création musicale l'illustrant parfaitement.

(En français par Colette Chimpeteanu)

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Referendumul național — opțiune pentru dezarmare și pace 1
Vasile Tomescu
Ziua Internațională a Muzicii 2

*

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 3

*

Ghizela Suliteanu
O prospecție folclorică în comuna natală a lui George Enescu 4
Marin Marian
Colecția națională de folclor 9

MIRCEA ELIADE ȘI MUZICA ROMANEASCĂ

Theodor Grigoriu
O întîlnire cu Mircea Eliade 12
Serban Nichifor
Mircea Eliade și arta sunetelor 13
Nicolae Brînduș
Remember 14

CREAȚII

Gabriel Tomescu
Dumitru Bughici — **Cvartetul de coarde Nr. 5** . 16

EVOCĂRI

Martha Popovici
Constantin Stroescu — 100 de ani de la naștere 21
Sorin Botez
Emil Marinescu 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Fred Popovici, Elena Zottoviceanu, Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Ioana Andriescu, Damian Vulpe, Roxana Hașegan-Bălaș, Dan Buciu, Viorel Cretu, Alexandru Vasiliu, Gheorghe C. Ionescu 23

RECENZII

Iovan Miclea
Tratat de cînt și dirijat coral, vol. II de Dumitru D. Botez 36

DE PESTE HOTARE

Rufina Leites
Conținutul ideatic și diversitatea genurilor muzicii sovietice contemporane 38
Cristina Sârbu
Prezențe românești 41
Ioana Ieronim
Note 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Marin Marian
Valentin Timaru — Portrait 44

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
La référendum national — l'option du désarmement et de la paix 1
Vasile Tomescu
La Journée Internationale de la Musique . . 2

*

De l'activité de l'Union des compositeurs . . 3

*

Ghizela Suliteanu
Une prospection folklorique dans la commune natale de Georges Enesco 4
Marin Marian
La collection nationale de folklore 9

MIRCEA ELIADE ET LA MUSIQUE ROUMAINE

Theodor Grigoriu
Rencontre avec Mircea Eliade 12
Șerban Nichifor
Mircea Eliade et l'art des sons 13
Nicolae Brînduș
Remember 14

ŒUVRES

Gabriel Tomescu
Dumitru Bughici — **Le Quatuor à cordes No. 5** 16

ÉVOCATIONS

Martha Popovici
Constantin Stroescu — le centenaire de sa naissance 21
Sorin Botez
Emil Marinescu 22

LA VIE MUSICALE

Signataires: Fred Popovici, Elena Zottoviceana, Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Ioana Andriescu, Damian Vulpe, Roxana Hașegan-Bălaș, Dan Buciu, Viorel Cretu, Alexandru Vasiliu, Gheorghe C. Ionescu 23

COMPTES RENDUS

Iovan Miclea
Tratat de cînt și dirijat coral (Traité de chant et direction chorale), 2e vol., par Dumitru D. Botez 36

À L'ÉTRANGER

Rufina Leites
Le contenu idéel et la diversité des genres de la musique soviétique contemporaine 38
Cristina Sârbu
Présences roumaines 41
Ioana Ieronim
Notes 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Valentin Timaru — Portrait 44

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 11 48 p. București — NOIEMBRIE 1956

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori: dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ion Jalea — *Rapsozi*

I. P. Informația — c. 2655

Lei 15

12

DECEMBRIE 1986

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Bogat bilanț în primul an al cincinalului opt . 1

*

Împliniri și perspective în domeniul creației noastre muzicale 2
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 6

OPINII

Zeno Vancea
Sistemul dodecafonic — seria în perspectivă contemporană 8

Corneliu Dan Georgescu
Studiul arhetipurilor muzicale (III) — Arhetipul „nașterii" și al „morții" 13

CREAȚII

Ileana Preda-Ursu
Simfonia a XV-a de Wilhelm Georg Berger, dedicată Anului Internațional al Păcii . . . 16

*

Dr. Vasile Tomescu
Mansi Barberis (1899—1966) 25

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Nicolae Călinoiu, Anca Ioana Andriescu, Ileana Preda Ursu, Michaela Roșu, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Antigona Alexandru, Dan Buciu, Ianca Staicovici, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Francisc Laszlo, Fred Popovici, Carmen Gheorghiceanu, Casiu Barbu 12

DE PESTE HOTARE

Cristina Sârbu
Concerte de muzică românească în U.R.S.S. . . 40
Ziua Internațională a Muzicii 40

Anca Florea
Cristina Anghelescu 40

Ioana Ieronim
Din presa internațională 41
Globul muzical 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Aurel Stroe, Cosmin Georgescu et Mario Georgescu
Musiques morphogénétiques — Un abord catastrophico-thermodynamique sur la composition musicale 45

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
La riche moisson de la première année du huitième quinquennal 6

*

Réalisations et perspectives dans le domaine de la création musicale roumaine 2
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . . 6

OPINIONS

Zeno Vancea
Le systhème dodécaphonique — sériel en perspective contemporaine 8

Corneliu Dan Georgescu
Etudes des archétypes musicaux (III) — L'archétype de la „naissance" et de la „mort" . . 13

ŒUVRES

Ileana Preda Ursu
La **XVe Symphonie** de Wilhelm Georg Berger, dédiée á l'Année Internationale de la Paix . 16

*

Dr. Vasile Tomescu
Mansi Barberis (1899—1986) 25

LA VIE MUSICALE

Signataires: Nicolae Călinoiu, Anca Ioana Andriescu, Ileana Preda Ursu, Michaela Roșu, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Antigona Alexandru, Dan Buciu, Ianca Staicovici, Nicolae Brînduș, Alfred Hoffman, Fred Popovici, Carmen Gherghiceanu, Casiu Barbu, Francisc Laszlo, Dumitru Avakian 26

A L'ÉTRANGER

Cristina Sârbu
Concerts de musique roumaine en U.R.S.S. . . 40
La Journée Internationale de la Musique . . . 40

Anca Florea
Cristina Anghelescu 40

Ioana Ieronim
De la presse internationale 41
Le globe musical 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Aurel Stroe, Cosmin Georgescu et Mario Georgescu
Musiques morphogénétiques — Un abord catastrophico-thermodynamique sur la composition musicale 45

BIBL...

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 12 (411) DECEMBRIE 1986

Bogat bilanţ în primul an al cincinalului opt

Viaţa politică a ţării a fost marcată în această lună care încheie anul calendaristic 1986, de lucrările unor reprezentative foruri de conducere democratică a societăţii româneşti. Desfăşurate într-o atmosferă de puternic entuziasm şi înaltă vibraţie patriotică, de înflăcărată adeziune la politica internă şi externă a PCR, de fermă angajare pentru înfăptuirea ei, de încredere nestrămutată în partid, în secretarul său general, preşedintele Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care de peste două decenii conduce cu strălucire destinele României, aceste foruri deschid noi perspective dezvoltării multilaterale a patriei socialiste, în concordanţă cu hotărîrile Congresului al XIII-lea.

Plenara CC al PCR, plenarele Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste şi Consiliului Naţional al Oamenilor Muncii din industrie, construcţii, transporturi, circulaţia mărfurilor şi finanţe, sesiunea Marii Adunări Naţionale au dezbătut şi adoptat în unanimitate documente de însemnătate deosebită pentru dezvoltarea economico-socială a ţării în cel de-al doilea an al actualului cincinal. Plenarele au dat o înaltă apreciere rolului determinant al tovarăşului Nicolae Ceauşescu în fundamentarea acestor importante documente, în stabilirea pe baze ştiinţifice, realiste, a strategiei dezvoltării multilaterale a patriei, în mobilizarea forţelor şi energiilor creatoare ale naţiunii pentru transpunerea neabătută în viaţă a măreţului program de edificare a socialismului şi comunismului în România.

Prevederile planului pe 1987 au ca suport temeinic, realizările care încununează un an rodnic de muncă, rezultate pe măsura hărniciei, competenţei şi abnegaţiei tuturor celor a căror osîrdie este menită să sporească tezaurul patriei, avuţia poporului. A dat glas acestei realităţi tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea rostită la tradiţionala sărbătoare a Pluguşorului în preajma Anului Nou: „Încheiem anul 1986, primul an al celui de-al 8-lea cincinal — care asigură ridicarea patriei noastre pe o nouă treaptă de dezvoltare, trecerea României la stadiul superior, de ţară socialistă mediu dezvoltată — cu rezultate bune în înfăptuirea planului şi programelor de dezvoltare, deşi în viaţa internaţională au continuat să existe multe greutăţi, iar situaţia economică, pe ansamblu, a continuat să se înrăutăţească...". Depăşind aceste împrejurări economice grele, România, prin eforturile unite ale întregii naţiuni, a reuşit să obţină progrese importante pe calea dezvoltării sale economico-sociale. Comparativ cu anul 1985, producţia industrială a crescut cu peste 7 procente. Anul 1986 a umplut hambarele ţării cu cea mai mare recoltă de cereale din istoria României. 1986 a fost un an fructuos şi în dezvoltarea celorlalte sectoare de activitate, a ştiinţei, învăţămîntului şi culturii — factori primordiali pentru progresul continuu al patriei noastre pe calea socialismului şi comunismului. Aşa cum se apreciază în Hotărîrea Plenarei C.C. al PCR din 9—10 decembrie, rezultatele obţinute în 1986, în dezvoltarea industriei şi a agriculturii, în sporirea productivităţii muncii, a venitului naţional, în ridicarea nivelului de trai al poporului, creează o bază trainică pentru înfăptuirea în cele mai bune condiţii a planurilor şi programelor de dezvoltare economico-socială a României în 1987 şi pe întregul cincinal. Caracterizat prin dinamism înalt, stabilitate şi echilibru, planul pe 1987 pune un accent hotărîtor pe factorii calitativi ai creşerii economice. La baza dezvoltării susţinute a tuturor sectoarelor de activitate se situează programele privind cercetarea ştiinţifică şi extinderea progresului tehnic, elaborate sub conducerea tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, prim viceprim-ministru al guvernului, preşedintele Consiliului Naţional al Ştiinţei şi Învăţămîntului, savant de largă recunoaştere internaţională, datorită căreia aceste domenii au impulsionat progresul general al societăţii româneşti. Semnificativ pentru ridicarea eficienţei pe ansamblul economiei naţionale în 1987 este faptul că ritmul de creştere a venitului naţional, de 8—9 procente, devansează produsul social, iar producţia netă din toate ramurile urmează să sporească mai rapid decît producţia globală, ceea ce exprimă înaltul dinamism imprimat prin dezvoltarea intensivă, pe fundalul unui intens efort de modernizare tehnică şi tehnologică. În ceea ce priveşte Bugetul de stat pe anul 1987, acesta se prezintă echilibrat, asigurînd resursele necesare pentru dezvoltarea, în continuare, a economiei naţionale, pentru ridicarea generală a calităţii vieţii celor ce muncesc. Important de semnalat este faptul că sumele alocate pentru întreţinerea armatei, precum şi cele pentru dotare nu depăşesc 3 la sută din venitul naţional, ceea ce reprezintă încă o dovadă elocventă a opţiunii poporului nostru pentru dezarmare şi pace, opţiune strălucit reafirmată şi în cadrul referendumului naţional de la 23 noiembrie, privind reducerea unilaterală cu 5 la sută, încă în acest an, a armamentelor, efectivelor şi cheltuielilor militare ale ţării.

Mai mult ca oricînd, în 1986, în acest An Internațional al Păcii, România socialistă, președintele Nicolae Ceaușescu s-au impus pe toate meridianele prin puterea exemplului, prin inițiative, propuneri și demersuri în vederea salvgardării dreptului suprem la pace, la existență liberă și demnă a tuturor națiunilor, pentru edificarea unei lumi lipsite de arme și războaie, a unei lumi a securității, colaborării și înțelegerii. Cu voința nestrămutată de a înfăptui neabătut proiectele și aspirațiile sale de muncă pașnică și de pace, poporul român pășește în anul 1987 hotărît să înalțe patria pe trepte tot mai înalte de progres și civilizație, pentru a-și făuri un măreț și glorios viitor, așa cum îl prefigurează Programul de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare spre comunism, așa cum este proiectat de geniala operă revoluționară a conducătorului înțelept al partidului și al țării, ctitor al României moderne, „Erou al Păcii", tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Constantin Victor CIOCAN

Împliniri și perspective în domeniul creației noastre muzicale

Întreaga activitate desfășurată în cadrul Uniunii compozitorilor și muzicologilor are ca obiectiv concretizarea, cu mijloace specifice creației muzicale, muzicologiei și sprijinirii mișcării artistice de masă, a cerințelor cuprinse în programul ideologic al partidului, în indicațiile, îndemnurile și orientările date de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Pornind de la principiul că finalitatea actului artistic este o emanație a măreței epopei de edificare a unei Românii noi, cu o înaltă civilizație materială și spirituală, Uniunea noastră se străduiește la nivelul Comitetului de conducere, al Secretariatului, al birourilor de secții, cu sprijinul comuniștilor, să răspundă exigențelor culturii socialiste fundamentată pe ideile patriotismului și umanismului militant. Concepînd criteriile politice și profesionale într-o unitate indisolubilă, organizația de partid, toți factorii de răspundere din Uniunea compozitorilor și muzicologilor acționează pentru mobilizarea tuturor talentelor și experiențelor creatoare pe drumul unei arte de puternică vibrație social-educativă și care să exprime totodată nestînjenit opțiunile fiecărei personalități în ceea ce privește modalitățile de concretizare a mesajului artistic. Peisajul muzical contemporan din țara noastră se caracterizează într-adevăr prin unitate de idealuri estetice și o nelimitată varietate de forme și modalități de împlinire a acestor aspirații, ca rezultat al dinamismului vieții și al diversității personalităților creatoare. Participanți activi la efortul de lărgire și îmbogățire permanentă a orizontului de gîndire și elaborare componistică propriu artei contemporane pe plan mondial, muzicienii români se consideră exponenți ai spiritualității națiunii în mijlocul căreia s-au născut, de unde sentimentul datoriei supreme de a reda în artă adevărul de viață, munca și crezul poporului român, aflat astăzi în cea mai fertilă epocă din istoria sa.

Pentru adîncirea continuă a cunoașterii de către compozitori și muzicologi a vieții și realizărilor oamenilor muncii, a eroismului constructiv de pe șantierele patriei socialiste, în vederea reflectării bogate și măiestrite în creația muzicală a vieții și înfăptuirilor poporului nostru, membrii Uniunii noastre au participat la acțiuni în cadrul unui program intens, desfășurat în perspectiva largă a etapei de masă a celei de-a VI-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României". Aceste acțiuni sînt reflectate în rubrica „Din activitatea Uniunii compozitorilor", publicată în revista noastră.

Cîntecul patriotic și revoluționar a fost pus în valoare, atît în planul creației cît și al artei interpretative, în cadrul unor acțiuni de prestigiu, cum sînt concertele de gală organizate în cinstea aniversării a 65 de ani de la făurirea P.C.R., marele spectacol care a omagiat faptul istoric de la 23 August, manifestările în cadrul cărora au fost finalizate noile creații prilejuite de Concursul de cîntece muncitorești și revoluționare organizate de U.G.S.R., de Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt patria mea", de Concursul cîntecului politic pentru tineret, de manifestările desfășurate sub genericul „primăvara culturală bucureșteană".

Uniunea compozitorilor și muzicologilor a conlucrat cu conservatoarele de muzică, cu alte instituții în vederea bunei desfășurări a unor întîlniri sub formă de concerte-dezbatere cu dirijorii corurilor de amatori din capitală și din județe, avînd ca temă îmbogățirea repertoriului de gen cu noi valori reprezentative, ridicarea măiestriei interpretative a corurilor în a căror componență intră oameni ai muncii, tineret, elevi, pionieri. Aceste acțiuni, orga-

nizate cu sprijinul comitetelor de cultură și educație socialistă se întregesc cu participarea unui număr important de compozitori în calitate de îndrumători pe lîngă ansambluri corale de amatori din țară în direcția înnoirii repertoriului și ridicării măiestriei interpretative. O contribuție asemănătoare, care se cuvine de asemenea subliniată, au adus-o compozitorii din domeniul muzicii ușoare, care au sprijinit inițierea celor mai tinere talente interpretative, astfel încît să-și însușească și să prezinte în mod corespunzător valorile genului.

Membrii Uniunii noastre, compozitori și muzicologi, au sprijinit cu competență și dăruire, în acest an, acțiunile de educație estetică a publicului larg, participînd la numeroase programe de educație patriotică din cadrul Radioteleviziunii, presei scrise, universităților cultural-științifice, caselor de cultură, căminelor culturale, școlilor și universităților.

Creația în domeniul simfonic, concertant, vocal-simfonic și cameral a cunoscut în anul 1986 o bogată și semnificativă afirmare cu care se identifică personalități aparținînd tuturor generațiilor și predilecțiilor în ceea ce privește concretizarea mesajului artistic.

Așa cum s-a constatat cu prilejul concertelor care au înscris prime audiții, alături de interpretarea altor valori ale patrimoniului muzicii noastre, noile creații aduc în tot ce au ele mai reprezentativ dovada unei sensibilități distincte, unei vibrații patriotice și umaniste cu profunde semnificații în istoria de ieri și de azi a poporului român, unei participări active și fertile a compozitorilor noștri la îmbogățirea orizontului muzicii pe plan mondial. Muzica acestor genuri de maximă complexitate rămîne astăzi mai deschisă ca oricînd aspirațiilor înnoitoare, experiențelor pozittive, disociindu-se principial și concret de tendințele antiumaniste care marginalizează sau chiar anulează locul muzicii în viața spirituală a contemporanilor. Acest adevăr este caracteristic celor mai reprezentative creații realizate în genurile amintite în acest an de compozitorii noștri și constatăm cu satisfacție că aceste lucrări sînt și cele mai multe din peisajul de lucrări analizate în perioada la care ne referim de către Biroul secției de specialitate și confirmate ca atare de viața de concert, de critica noastră.

Viabilitatea și puterea de înnoire a genurilor consacrate este atestată de simfonii compuse în acest timp de autori ca : Liana Alexandra, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Dumitru Bughici, Șerban Nichifor.

Concertul trăiește cu vigoare un destin contemporan abordînd diferite instrumente și tipuri de ansambluri orchestrale : *Concert pentru saxofon și orchestră* de Myriam Marbe, *Concert pentru pian și orchestră op. 74* de Wilhelm Berger, *Concert pentru clarinet, clarinet bas și orchestră* de Dumitru Bughici, *Concert pentru vioară și orchestră* de Andrei Tănăsescu, *Concert pentru flaut și orchestră* de Sorin Lerescu.

Gîndirea optimistă, sentimentul marilor împliniri ale epocii noastre, aspirațiile elevate ale națiunii socialiste constituie fundamentul estetic în creații cu sau fără sugestii tematice, programatice.

În acest sens au fost realizate lucrări valoroase, semnificative, cum sînt : *Simfonia a XV-a* de Wilhelm Berger, închinată Anului Internațional al Păcii și prieteniei între popoare, *Muzică solemnă* de Remus Georgescu, *Ofrandă păcii*, poem simfonic de Cornelia Tăutu, *Uvertură festivă* de Sergiu Sarchizov, *Sarmizegetusa* de George Draga.

Au răspuns organic unor cerințe atît de actuale, impunîndu-se atît prin conținutul de idei, cît și prin puterea de realizare artistică lucrări în domeniul vocal-simfonic, interpretate recent, cum sînt : *Mircea cel Mare*, oratoriu pentru soliști, cor și orchestră de Sorin Vulcu, pe versuri de Mircea M. Ștefănescu, *Izbînda împlinirii*, cantată pentru cor și orchestră de Doru Popovici, pe versuri de Pavel Pereș, *Iarba pămîntului*, cantată pentru soprană și orchestră, pe un colaj de versuri de Dan Buciu.

Domeniul muzicii camerale se prezintă de asemenea ca deosebit de fertil și diversificat acoperind un spectru larg, de la piesa solistică pînă la octuor. El a continuat să înregistreze valori pe planul pieselor instrumentale de cele mai variate facturi producînd totodată noutatea unei îmbogățiri atît de dorite a liedului prin abordarea cu măiestria corespunzătoare a versului românesc de cea mai puternică semnificație, de la acela semnat de autori ca Lucian Blaga pînă la poeți de seamă ai zilelor noastre.

Rămîne în continuare un deziderat ca, pe lîngă dezvoltarea armonioasă, de infinit orizont, a genurilor complexe la care ne referim, să cunoască noi și măiestrite concretizări artistice creații de mai largă accesibilitate, în genurile simfonice, concertant, vocal-simfonic și cameral, acestea fiind solicitate în mod expres de ansambluri și soliști din rîndul amatorilor, care s-au născut ca urmare a dinamismului crescînd al Festivalului național „Cîntarea României".

Eforturile de creație în domeniul operei și baletului au avut în vedere imensele resurse de care dispun acestea în ceea ce privește redarea conflictelor majore, reliefarea devenirilor semnificative ale societății noastre, zugrăvirea paginilor eroice ale istoriei naționale. În ultimul timp au fost finalizate operele *Mihai Viteazul* de Gh. Dumitrescu, *Tinerețea unui erou* de Cătălin Ursu, *Steaua fără nume*, de Emil Lerescu, *Fluviul revărsat*, de Adalbert Winkler, *Ciuleandra* de Carmen Petra Basacopol, *Scrisoarea de la Rovine*, de Ion Crișan, *Matca* de Mihnea Brumariu, *Albă ca zăpada* de Cornel Trăilescu ș.a.

Se impune o colaborare susținută și eficace cu teatrele lirice, pentru ca în decursul procesului de însușire a acestor lucrări să se efectueze și perfecționările impuse de necesități. Totodată, trebuie să stimulăm realizarea în condiții corespunzătoare a următoarelor lucrări aflate pe șantierul de creație : *Vitoria Lipan*, de Felicia Donceanu, *Avram Iancu*, de Gheorghe Dumitrescu, *Dromichete* de Theodor Bratu ș.a. Dintre aceste lucrări două se vor realiza pe libretе selecționate la concursul inițiat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste *Vitoria Lipan și Dromichete).*

Cîntecul militant a cunoscut în 1986 o îmbogățire substanțială sub aspectul peisajului tematic, al diversificării sferelor de inspirație, prin apropierea mai nuanțată de unele domenii distincte, specifice, de viață, de muncă, de problematică moral-estetică. Atît în domeniul muzicii corale, cît și al muzicii ușoare se constată creșterea exigenței compozitorilor în abordarea textelor poetice prin apelul la valori literare certe, la marea poezie, fie prin alegerea textelor din orizontul poetic contemporan, fie prin angajarea unor autori de versuri alături de compozitori, prilejuită de marile evenimente politice ale anului.

Răspunzînd comandamentelor politice actuale, compozitorii noștri au participat la toate concursurile importante, asigurînd înnoirea repertoriului cu lucrări variate în ce privește factura, de la cîntecul de cea mai largă accesibilitate, pînă la creațiile de o elaborare relativ complexă cum sînt : poemul coral, suita. Este îndreptățită aprecierea unor tendințe și împliniri pe planul împrospătării gîndirii componistice și tehnicii de realizare prin valorificarea experienței muzicii noastre din alte genuri, în acest domeniu prin excelență concis pe care-l reprezintă deopotrivă muzica corală și muzica ușoară, tot așa după cum la rîndul lor aceste genuri au infuzat în genurile muzicii complexe un elan nou prin ritmuri și intonații dinamice, expresie a sensibilității muzicale a maselor, a tineretului.

Dialogul artei profesioniste cu arta de amatori, fertilizat la scară republicană, datorită Festivalului Național „Cîntarea României" are ca rezultat atît în muzica corală, cît și în muzica ușoară revigorarea creației și a artei interpretative profesioniste prin contactul mai profund cu sensibilitatea marelui public, exercitînd pe de altă parte o influență pozitivă în sensul ridicării permanente a măiestriei multora dintre interpreții amatori — soliști și ansambluri — la nivelul artei profesioniste.

Ambele domenii — muzica corală și muzica ușoară — au înregistrat datorită concursurilor și concertelor reprezentative, desfășurate în acest an, succese de prestigiu, multe dintre cîntecele prezentate în primă audiție fiind îndrăgite atît de interpreți, cît și de public.

Pe lîngă cîntecele din fondul de aur al muzicii ușoare și al romanței românești, care trăiesc astăzi o nouă tinerețe, melodii compuse și interpretate recent s-au impus ca adevărate șlagăre.

Aceasta a făcut ca programele celor mai valoroase ansambluri și celor mai talentați interpreți, care atrag un public de zeci de mii de spectatori, adesea seri de-a rîndul, să pună în valoare în exclusivitate melodii românești.

Temelor legate de dragostea de patrie, partid, de conducătorul iubit al țării, de lupta pentru pace, de munca eroică a poporului nostru le-au fost consacrate sute de creații de gen, care conturează în ansamblu o imagine bogată, nuanțată, a istoriei de ieri și de azi a națiunii noastre.

În raport cu aceste frumoase împliniri rămîn în fața noastră cîteva deziderate cum sînt : abordarea cu și mai mare responsabilitate și inițiativă din partea compozitorilor, a poeziei românești de prestigiu, precum și atragerea unui mai mare număr de tineri compozitori către domeniul atît de important al cîntecului militant.

O preocupare de cea mai vie actualitate o constituie de asemenea promovarea pe scenă a unor creații în domeniul operetei și al musicalului, ale căror partituri au fost avizate de Biroul secției, precum și stimularea dezvoltării acestor genuri de largă reverberație la public și la tineret.

Sala recent atribuită Teatrului de operetă din București în cadrul clădirii Teatrului Național constituie un stimulent pentru noi și superioare realizări în acest gen de cea mai largă popularitate.

Muzica de fanfară constituie o prezență permamentă atît cu patrimoniul consacrat al genului, cît și cu noi și apreciate lucrări. În acest din urmă sens, relevăm două tendințe care sînt în același sens și împliniri semnificative : piese cu caracter accesibil, de largă audiență și abordabile de marele număr de fanfare, cum sînt marșul, rapsodia, suita, pe de o parte, și lucrări de o elaborare relativ complexă cum sînt suita, poemul simfonic.

Concertele dedicate marilor evenimente din viața poporului nostru, la care ne-am referit mai sus, alte manifestări au confirmat valoarea unor creații de puternică rezonanță patriotică, inspirate din viața ostașilor și în general din realitățile patriei noastre. Amintim astfel : *Canalul Dîmbovița*, poem simfonic de Savel Horceag, *Rapsodia Română nr. 1* de Emilian Ursu, marșul *În apărarea păcii* de Ion Chioreanu, *Mircea cel Mare*, marș de Horia Ardeleanu, *Tropaeum Trajani* de Corneliu Pătrașcu.

Preocupările în domeniul muzicii destinată școlilor, copiilor s-au orientat cu aceeași intensitate și exigență în direcția creării de cîntece pentru șoimi, pionieri și elevi, care să educe în spiritul idealurilor patriotice generațiile viitorului României.

Atît în cadrul concursurilor specifice, cît și din inițiativa compozitorilor au fost realizate cîntece inspirate din problematica majoră a celor mici, care se disting prin melodii inspirate, printr-o elaborare componistică accesibilă, expresivă ; multe dintre lucrările aparținînd acestui gen s-au consacrat prin premii, printr-un disc realizat cu participarea corului de copii al R.TV, în general prin preluarea lor cu dragoste de numeroase ansambluri, care au obținut premii în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", cu programe cuprinzînd în primul rînd noile creații.

Piesele destinate educației muzicale au cunoscut în 1986 o diversificare în ceea ce privește tipul de instrumente și factura, punîndu-se accentul pe lucrări adecvate ansamblurilor de tineri instrumentiști și participarea unui cerc mai larg de personalități componistice.

S-au dezvoltat în continuare contactele cu școlile, cu Consiliul Național al Organizației Pionierilor, în general cu factori competenți, astfel încît compozitorii să se angajeze la îndeplinirea imperativelor din acest domeniu.

Vizita de documentare întreprinsă de un grup de compozitori și muzicologi la noul Palat al Pionierilor din Capitală a prilejuit o cunoaștere mai profundă a cerințelor caracteristice acestui domeniu important al activității de educație patriotică prin mijlocirea artei sunetelor.

Activitatea în domeniul muzicologiei s-a desfășurat în anul 1986 pe planuri multiple. Membrii secției de specialitate au participat, adesea, împreună cu compozitorii, la dezbateri de un viu interes contemporan, privind rolul militant al muzicii ca expresie a originalității și continuității vieții spirituale a poporului român, a luptei pentru libertate și independență a națiunii noastre, împlinirilor istorice ale României socialiste, îndeosebi în „Epoca Nicolae Ceaușescu".

Contribuțiile teoretice s-au concretizat în simpozioane, studii și adticole, emisiuni de radio și televiziune, conferințe în cadrul universităților cultural-științifice, caselor de cultură, cluburilor muncitorești. Criticii muzicali au luat cuvîntul cu competență pentru sublinierea valorilor muzicii noastre, colaborînd cu alte foruri și instituții cum sînt : U.T.C., Comitetele de cultură și educație socialistă, A.T.M., la buna desfășurare a unui mare număr de acțiuni de cunoaștere și promovare a tinerelor talente muzicale, de punere în lumină a realizărilor din domeniul culturii muzicale cu care se identifică România contemporană. Se impune o prezență mult mai susținută a criticii muzicale în paginile presei cotidiene, abordarea mai fermă și sistematică a unor fenomene negative care s-au manifestat în ce privește repertoriul și interpretarea în domeniul muzicii populare și ușoare, avînd ca prim obiectiv lupta împotriva poluării folclorului, orientarea repertoriului și artei interpretative de largă audiență spre valorile autentice.

Au fost elaborate și valorificate, pe calea tiparului, volume și studii valoroase, consacrate muzicii românești din trecut și de azi, printre care menționăm, referindu-ne la anul 1986, volumul VIII din ciclul *Hronicul muzicii românești* de O. L. Cosma, studii despre folclorul muzical românesc de Emilia Comișel, Ghizela Sulițeanu, Eugenia Cernea, studii de estetică și teorie a muzicii de Liviu Comes, Dinu Ciocan, Doina Rotaru, Mircea Ștefănescu, Viorel Cretu, studii consacrate muzicii vechi de Gheorghe Ciobanu, Sebastian Barbu Bucur, Titus Moisescu, Hrisanta Trebici Marin, Elena Șorban, studii de istorie a muzicii de Viorel Cosma, Constantin Catrina, Vasile Vasile, Carmen Florian, studii despre muzicieni contemporani de George Manoliu, Iosif Sava, Mitiță Dumitrescu, Nina Cionca.

Șantierul de creație muzicală și muzicologică are pentru anul 1987 și în perspectivă obiective importante, în concordanță cu cerințele programului ideologic al partidului, cu evenimentele vieții politice și culturale a Republicii noastre la patru decenii de la proclamarea ei.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

În ziua de 10 octombrie, la Botoșani, compozitorul și muzicologul Vasile Donose a susținut expunerea cu titlul „Umanism și militantism — trăsături fundamentale ale creației românești contemporane ● În ziua de 20, la I.R.E.M.O.A.S. a avut loc o vizită de informare și documentare a delegației Uniunii compozitorilor formată din: prof. univ. Nicolae Călinoiu — președintele Uniunii compozitorilor, compozitorii și muzicologii Vasile Tomescu, Mircea M. Ștefănescu, Mircea Neagu, Zaharia Popescu, Emil Lerescu; și-a dat concursul corul „Madrigal", dirijat de prof. univ. Marin Constantin ●. Între 18 și 26 octombrie la Timișoara s-au desfășurat Zilele muzicale „George Enescu". Cu acest prilej au avut loc concerte, dezbateri, întîlniri și expoziții, organizate de Filarmonica de stat „Banatul", în colaborare cu Filiala Uniunii compozitorilor din Timișoara. Au luat parte compozitorii și muzicologii: Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Eugen Pricope, Clemansa Firca, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Remus Georgescu și Ion Crișan ● Între 22—28 octombrie la Oradea a avut loc „Săptămîna orădeană a muzicii". Au participat în juriul Concursului de interpretare a *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* de George Enescu, Sigismund Toduță, George Manoliu, Gheorghe Firca, Francisc Laszlo și Iosif Sava ●În zilele de 23 și 24, la Giurgiu a avut loc Concursul de muzică populară „Pe marginea Dunării", în juriu fiind compozitorii Constantin Arvinte, Ștefan Andronic și Mircea Neagu ● În ziua de 24, la Slobozia-Ialomița, în cadrul acțiunii „Colocviile revistei Contemporanul" muzicologul și compozitorul Vasile Donose a conferențiat pe tema „Muzica, dimensiune a spiritualității românești contemporane"● La 30, în comuna Boldioru — Buzău, s-a desfășurat trecerea în revistă a grupurilor vocale, tarafuri, soliști instrumentiști și vocali în etapa de masă a Festivalului național „Cîntarea României". Din juriu a făcut parte compozitorul Constantin Arvinte ● La 31, la Cernavodă — Constanța, a avut loc festivitatea de deschidere a celei de-a VI-a ediții a Reuniunii interjudețene de muzică corală „Ioan Chirescu". Cu acest prilej, a susținut expunerea „Ioan D. Chirescu, personalitate a muzicii corale românești". Conf. univ. Dragoș Alexandrescu — președintele cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanța. Și-au dat concursul numeroase coruri din țară. Au fost prezenți compozitorii: Zaharia Popescu, Grigore Nica, Iovan Miclea și Mircea Neagu.

A. V.

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări simfonice: Pascal Bentoiu — *Simfonia 7-a „Volume"* ● Wilhelm Berger — *Simfonia a XV-a* ● Cristian Brâncuși — *„Diafonii"* ● Anatol Vieru *„Pelinarium"* — muzică pentru sintetizor Korg D W 8 000 și magnetofon stereo ● *Lucrări concertante:* Dumitru Buțhici — *Concert pentru flaut și orchestră* ● Myriam Marbe — *Concert pentru saxofon și orchestră* ● Anatol Vieru — *Narațiune II"* — *Concert pentru saxofon și orchestră* ● *Lucrări camerale:* Wilhelm Berger — *Șapte piese serioase pentru cvartet de coarde* ● Viorel Crețu — *Candea pentru violină solo* ● Liviu Dănceanu — *Glass Music pentru 5 interpreți* ● Anton Dogaru — *Patru cîntece pe versuri de Lucian Blaga*, pentru voce, violină și pian ● ● Șerban Nichifor — *„Challenger"* poem lamento după un libret de Victor Bîrlădeanu, pentru flaut, saxofon alto, trombon, gong javanez, contrabas, vibrafon și bandă magnetică ● Carmen Petra-Basacopol — *Incantațiile pămîntului"* pentru harpă solo ● Cristian Al. Petrescu — *Sonata pentru violină solo „Apocrifa"*.

E. A.

Secția de operă și balet

Emil Lerescu — *Steaua fără nume*, operă în 3 acte pe libretul piesei cu același titlu de Mihail Sebastian ● Claudia-Daniela Nacu — *Alice în țara minunilor*, operă într-un act pentru copii după Lewis Caroll ● Eugeniu Micu — *Povestiri la gura sobei*, suită coregrafică pe libret de Ecaterina Micu.

M.M.

Secția corală

Emil Lerescu — *Închinare Marelui Voievod* — cantată pt. cor bărbătesc, pian și t-tam, versuri, Petre Ivancu; *Triptic coral* — din ciclul „România pitorească" pt. cor mixt, versuri, Ludmila Ghițescu ● Doru Popovici — *Odă lui Mircea cel Mare* — poem coral mixt, versuri Ioan Meițoiu; *Cîntec liric* — madrigal, cor mixt, versuri Doru Popovici ● Irina Odăgescu — *Aveți grije oameni* — cor bărbătesc, versuri Magdalena Brăiloiu; *Rostire patriei* — cor mixt, versuri Vasile Nicolescu ● Iovan Miclea — *Glasul lui Mircea cel Mare* — cor mixt, versuri Ioan Meițoiu ● C-tin Arvinte — *Mi-a ieșit dorul în cale* și *Pe colnic lîngă Vaslui*; ambele pt. cor mixt, pe versuri populare; *Revedere* — madrigal pentru cor mixt, versuri Mihai Eminescu ● Radu Paladi — *Un partid și un popor* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan; *Sîntem în lume solii tinereții* — cor mixt, versuri Eugen Evu; *Partid măreț drapel* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan; *Partid ce înalți România* — cor mixt, versuri C-tin Cîrjan ● Dragoș Alexandrescu — *Dobroge iubită floare* — suită de cîntece pentru cor de femei, versuri populare ● Vinicius Grefiens — *Doină, doină*, cor mixt, versuri de Mihai Eminescu ● Zaharia Popescu — *Io, Mircea Voievod* — cor mixt, versuri Mihai Negulescu ● C-tin Catrina — *Cîntec pentru țară* — cor femei, versuri Victor Rusu ● A-

dalbert Winkler — *Imn pentru Tudor Vladimirescu* — cor bărbătesc cu pian, versuri Petre Nicolae ● Paul Urmuzescu — *Plai românesc de pace și omenie* — cor mixt, versuri Nicolae Dragoș ; *Generația epocii de aur* — cor mixt, versuri Viorel G. Cozma ; *Glorie patriei române* — cantată pentru soliști cor mixt și orchestră, versuri Dan Verona ● Teodor Bratu — *De ziua Republicii* — cor mixt, versuri T. Bratu ; *Elegie de toamnă* (În vie) — cor mixt, versuri Ion Pillat ● Grigore Nica — *Viteaz popor în zi de sărbătoare* — cor mixt, cu pian ; *Strîns uniți* — cor mixt cu pian, ambele pe versuri de Niculae Miron ● Mircea Neagu — *Odă pentru Mircea cel Mare* — poem pt. cor mixt, versuri Viorel Cozma ; *Iarna* — poem pt. cor mixt, versuri V. Alexandri ● Vasile Timiș—*Spada lui Mircea cel Mare* — cor mixt, versuri Ioan Meițoiu.

Secția de muzică ușoară

Florin Bogardo — *Vraja sărutului ; În numele iubirii* — ambele pe versuri de Teodora Pop Mazilu ● Johnny Răducanu — *Mîinile olarului ; Pastorală de toamnă ; Epitaf* — toate trei, piese instr. de jazz ● Laurențiu Profeta — *Asta-i ciudat* —muzica pe un libret și versuri de Eugen Rotaru ● Marius Țeicu — *Micuța Dorothy* — comedie muzicală pentru copii, libret și versuri Silvia Kerim după basmul „Vrăjitorul din Oz" ; *Confesiune ; Încearcă să ierți* ; ambele pe versuri de Teodora Popa Mazilu — *Nu uita de mine* — versuri de Saşa Georgescu ● Theodor Sibiceanu — *Poveste de dragoste* — piesă de orchestră ; *Pescărușul solitar* — piesă distractivă pt. clarinet solo și orchestră ● Dan Stoian — *Iubire tu ești ca un cîntec* — versuri Aristide Mircea ● Dan Mizrahy — *Cînd au trecut anii ?* romanță, versuri Mircea Block ● Ștefan Kardos — *Un dor adevărat*, versuri Aurel Felea ; *Mi s-a-ntîmplat ceva-ntr-o seară*, versuri C-tin Cîrjan ● Dan Beizadea — *Gînduri pentru țara mea*, versuri de Angel Grigoriu; *În decembrie*, versuri Sebastian Popescu ● Laurențiu Profeta — *Zîmbetul, cîntecul*, versuri Aurel Felea ● Richard Stein — *Azi m-am îndrăgostit*, versuri Nicolae Labiș ● Aurel Giroveanu — *Și eu sînt*, versuri Aurel Storin ● H. Mălineanu — *Plimbare de toamnă* — piesă instr; *Te ador și acum ; Cît e lumea și pămîntul ; Asta e povestea* — toate trei pe versuri de H. Mălineanu ● Ion Cristinoiu — *Hai să pornim pe ai nopții cai*, versuri Teodora Popa Mazilu ; *Antren* — piesă instr. ● Jolt Kerestely — *Cînd va fi pace*, versuri Ion Ruș ; *O poveste de dragoste ; Nu te încrede*, ambele pe versuri de Corina Brăneanu ● Boros Zoltan — *Cîntec popular* — prelucrare, piesă instr. ; *Pe drum* — piesă instr. de jazz.

A.V.

Secția de critică și muzicologie

Gheorghe Merișescu — *Viața și activitatea lui Augustin Bena* ● Mihai Popescu — *Opera lui Shakespeare în muzica românească* ● Anatol Vieru — *Teoria modernă a modurilor și atonalismul* ● George Pascu și Iosif Sava — *Luminile muzicale ale Iașului* ● Titus Moisescu — *Scrisori și documente George Breazul, vol. II*

R. S.

Secția didactică

Lucrări corale : Iovan Miclea — *Omagiu Eliberării* v. Nicușor Constantinescu ● Constantin Catrina — *Privighetoarea*, v. George Savin ● Anton Dogaru — *Am iubit...* v. Nicolae Labiș și *Țară scumpă, mamă țară*, v. Nicușor Constantinescu ● Dan Buciu — *Mica suită*, v. populare ● Ludovic Bacî — *Suita pentru cor de copii și orchestră de cameră* (*7 canoane hazlii*), v. Tudor Vasiliu ● Aurel Giroveanu — *Copilărie, dulce primăvară*, v. Eugen Patrice și *Să fii copil în România*, v. Aurel Felea ● Jean Lupu : *Patria*, v. V. Tulbure, *Țara mea*, v. Al. Andrițoiu, *Frumusețe*, v. I. Buzescu, *Copilărie*, v. I. Buzescu, *De ziua mamei*, v. T. Constantinescu, *Motanul pedepsit*, v. F. Farago, *Imn soarelui*, v. V Tulbure, *Păcălici*, v. N. Labiș,*Papucii gîscanului*, v. G. Coșbuc, *Tractorul*, v. N. Nasta, *În pădure*, v. I. Zamfir,*Jucăriile celui cuminte*, v. G. Coșbuc ● Adrian Doxan — *Poem la amiază*, v. George Filip ● *Lucrări instrumentale :* Gabriela Aștileanu — *2 piese pentru xilofon și pian* ● Anton Dogaru — *Sonatina pentru trombon și pian* ● Mircea Stan — *Suita pentru copii* (6 piese pentru pian).

S. N

Noi lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii

Șerban Nichifor — *Simfonia a III-a* (3(1), 3(1), 3(1), 3(1) ; 4, 3, 3 ; perc. I — timp. mrcs., trgl., sonagli, bamboo chimes ; perc. II — campanelli, vibr., sonagli, T-rino, bgs, gr. cassa, eolifono, tgrl., quijada ; perc. III — T-tam, ptti med. e grave, mrcs., sonagli, T-rino, bgs, gr. cassa, eolifono, tgrl., quijada ; gr cassa, ptti, T-tam, T-Toms ; pn. (cel.), arpa ; corzi.

OPINII

SISTEMUL DODECAFONIC SERIAL ÎN PERSPECTIVĂ CONTEMPORANĂ

Apariția după 1921 a primelor lucrări dodecafonic-seriale ale lui Arnold Schönberg și executarea lor în cadrul concertelor, s-a lovit de rezistența dîrză a publicului, critica muzicală a timpului adoptînd o atitudine care reflectă o totală descumpănire în fața unei creații aflate în vădită contradicție cu normele estetice care fuseseră acceptate ca fiind general valabile pînă atunci. Singurul critic muzical (în același timp și filozof și sociolog), care avînd temeinice cunoștințe muzicale, a tratat în mod științific opera muzicală din cea de a doua perioadă de creație a lui Schönberg, a fost Theodor Adorno 1903—1969. Cu toate că la apariția cărții lui Adorno *„Philosophie der neuen Musik"*) („Filozofia muzicii noi"), publicată în anul 1949, au trecut aproape 40 de ani, cele scrise de analistul lucid al fenomenelor de criză din mișcarea avangardistă a timpului său, nu au pierdut nimic din actualitatea lor. Aceasta mai ales datorită faptului că noile curente avangardiste de după 1950 arată semne de epuizare și se pare că ne aflăm la o nouă cotitură a istoriei muzicii, în urma stabilirii unor noi legături cu tradiția.

Cele scrise de către Adorno și-au păstrat interesul și pentru faptul că unele dintre ideile sale critice, mai ales cele privind excesul de matematizare a muzicii, sînt valabile și pentru o bună parte a muzicii noi de după 1950, care poartă eticheta de „noua avangardă".

Cartea lui Adorno este alcătuită din 2 capitole, în primul fiind analizată creația lui Schönberg, iar în cel de al doilea, muzica lui Stravinski.

Inventarea de către Schönberg a sistemului dodecafonic-serial, a fost o consecință inevitabilă a intensificării de către marele inovator a procesului de dezagregare a tonalității, în dorința sa de a se elibera de presupusele ei constrîngeri.

În urma înlănțuirii libere a unor acorduri din tonalitățile cele mai îndepărtate una de alta, el a ajuns pînă la urmă, în cele *3 Piese pentru pian op. 11* (conmpuse în 1910) la o muzică în care între acorduri nu mai există nici un fel de relații funcționale. După o peroadă de aproximativ 10 ani în care pe baza unor îndelungate meditații și experimentări Schönberg a elaborat sistemul dodecafonic-serial, stabilind reguli riguroase de organizare a structurilor sonore, acestea aveau drept scop, înlocuirea forței de coeziune a tonalității cu alte mijloace de coeziune ce puteau asigura organicitatea formei. În locul unui centru la care în muzica concepută tonal se raportau toate sunetele unei compoziții, păstrîndu-se o anumită ierarhie a lor, în noul sistem, între cele 12 sunete ale gamei cromatice din care este alcătuită o serie și derivatele ei (inversare, recurență și inversare a recurenței), nu există altă relație decît aceea de la un sunet la altul (auf sich bezogene Töne) pe bază de perfectă egalitate. Schönberg era convins că prin inventarea sistemului dodecafonic-serial el a asigurat viitoarei dezvoltări a muzicii o bază sigură cel puțin pentru 100 de ani. Cu toate că inventarea sistemului reprezintă una din inovațiile cele mai radicale ale istoriei muzicii, în ciuda regulilor quasi-matematice ale sistemului, Schönberg era convins că muzica constituie un mijloc de a exprima un conținut emoțional. Apariția primelor compoziții dodecafonic-seriale ale lui Schönberg și la scurt timp după aceea și a principalilor săi discipoli, Alban Berg și Anton Webern, a avut un răsunet extraordinar în cercurile muzicale profesioniste ,dar și totala dezorientare a iubitorilor muzicii, lipsiți de receptivitate față de noile manifestări ale artei sunetelor. Noul stil și noile mijloace de tehnică componistică au stîrnit o polemică înverșunată pro și contra. Printre apărătorii noii arte, cei mai de seamă au fost în afară de Theodor W. Adorno, compozitorii René Leibowitz și Pierre Boulez. Adorno a publicat în 1949 *Filozofia muzicii noi* în care tratează creația lui Schönberg și a lui Stravinski, după părerea sa, cei doi protagoniști ai muzicii moderne ; partea I a lucrării este consacrată creației lui Schönberg, iar partea a II-a lui Stravinski. În timp ce Adorno îl consideră pe Schönberg drept unul dintre cei mai mari compozitori ai istoriei muzicii de pînă acum și astfel creația sa drept singura creație muzicală adecvată timpului, pe cea a lui Stravinski — atribuindu-i un caracter restaurativ — o consideră drept o artă anacronică. În partea I a lucrării, consacrată lui Schönberg, Adorno supune unei minuțioase analize toate aspectele stilistice și tehnice a muzicii dodecafonic-seriale, scoțînd în evidențe atît părțile pozitive cît și cele negative.

După ce în introducerea cărții face o caracterizare generală a mișcării muzicale de dinainte și de după anii primului război mondial, în care după părerea sa arta a fost obligată de a se supune unor interese „comerciale", avînd drept consecință depravarea gustului muzical al publicului și neputința de a judeca în mod just fenomenul progresului artistic, Adorno se ocupă apoi de reprosul nejustificat adus intelectualismului excesiv al muzicii lui Schönberg, afir-

mînd că muzica sa constituie saltul calitativ al acumulării cantitative a fenomenelor noi, cuprinse în muzica post-romantică, constituind astfel un progres față de muzica concepută tonal.

În secțiunea în care sînt tratate tendințele — cum spune Adorno — ale materialului muzical (pag 37) el ia apărarea lui Schönberg în leggătură cu învinuirea că abuzează de disonanțe. Adorno contestă valabilitatea argumentelor precum că trisonul este condiția necesară și general valabilă a unei înțelegeri posibile, susținînd că : „Un auz evoluat poate percepe tot atît de precis cele mai complicate relații ale armonicelor superioare ca și pe cele simple, fără a simți necesitatea unei rezolvări a disonanțelor, și că auzul se împotrivește chiar regulilor din trecut, care înseamnă o reîntoarcere la un mod primitiv de ascultare". În continuare el susține că progresul în domeniul tehnicii, interzice folosirea unor acorduri învechite în urma procesului istoric, datorită căruia consonanțele și-au pierdut actualitatea, procesul fiind, după părerea sa, ireversibil. Revenind în cursul expunerii sale asupra armoniei (pag. 79—84) Adorno recunoaște totuși caracterul problematic al folosirii unilaterale a disonanțelor afirmînd că : „S-ar putea spune că universalitatea disonanței a anulat noțiunea de disonanță, căci numai datorită tensiunii față de consonanță este posibilă disonanța (nur in der Spannung zur Konsonanz ist Disonanz möglich) căci altfel ea se transformă într-un complex de sunete fără nici o relație cu consonanța. Disonanța a apărut ca expresie a tensiunii, a contradicției și a durerii. Dar ele s-au sedimentat și au devenit „material" și au încetat de a fi medii ale expresiei subiective. Disonanțele au devenit ceea ce Hindemith în *Unterweisung im Tonsatz* a denumit materie de construcție, doar simple cvante, lipsite de calitate și de deosebire, și de aceea ele pot fi plasate oriunde o cere schema. Astfel materialul devine natură, o sumă de relații fizicale, și această recădere în natură supune dodecafonia unei constrîngeri a naturii (Naturzwang). Desigur recăderea în natură, ca fenomen fizic, și nu ca o supunere la legitățile naturii cu privire la logica construirii acordurilor, care trebuie să asculte acum de imperativele seriei, întrucît fiecare dintre aceste sonorități complexe (adică acordurile ce însoțesc melodia) cer să fie întregite fie simultan, fie sub formă de succesiune, cu acele sunete care lipsesc din melodie".

În ceea ce privește structura melodică a muzicii lui Schönberg, Adorno arată că : „Faptul că o serie nu are mai multe sunete decît cele 12 ale gamei cromatice (adică nu se repetă nici un sunet ca în modurile „artificiale", folosite de unii compozitori contemporani n.n.) se datorește voinței lui Schönberg de a nu acorda niciunui sunet un rol preponderent, ceea ce ar putea să-i confere funcția de sunet fundamental, producînd relații tonale. Dificultățile pe care le întîmpină tehnica serială se datoresc hipostazierii numărului, dar astfel melodia scapă nu numai de preponderența unuia sau altuia dintre sunete, dar și de falsa constrîngere a sensibilelor artificale precum și de cadența cu caracter automat (ca în muzica tonală n.n.). Melodia capătă o legitate pe care nu o avea în muzica tradițională și pe care a dobîndit-o numai datorită înveșmîntării ei armonioase. Acum se încheagă melodia cu atît mai organic cu cît presupunînd că temele coincid cu seria, ea se apropie mai mult de sfîrșitul seriei, cu fiecare sunet nou se micșorează numărul sunetelor disponibile și astfel la sfîrșit nu mai rămîne nici un ton disponibil". Adorno vede în aceasta o constrîngere și consideră că modul de continuare a temelor de către Schönberg constituie ceva arbitrar și aduce drept exemple începutul Cvartetului nr. 4 al lui Schönberg, continuarea temei prin inversarea ei (la vioara II-a) și cu recurența ei (măsura 10, vioara I) și invită de a compara continuarea cu caracterul deosebit de plastic al temei. Adorno mai afirmă că : „Pentru a înțelege dificultatea continuării care sugerează că odată ce seria s-a derulat, ea nu mai poate continua, aceasta devine posibil numai datorită unui act volițional". Afirmație oarecum gratuită, fiindcă nu numai în muzica serială, dar și în cea tonală continuarea este nu numai rezultatul inspirației, dar și a voinței. Deși Adorno consideră că inventarea serialismului a fost o necesitate istorică, el nu se sfiește de a scoate în evidență scăderile ei, afirmînd că : „Constrîngerea seriei produce un rău și mai mare, modelele numerice se impun melodiei". Deși Adorno consideră serialismul dodecafonic drept o cucerire, el este obligat de a recunoaște caracterul artificial și al altor aspecte ale sale. Astfel vorbind despre intervalele (pag. 75) din care sînt alcătuite melodiile de construcție serială, Adorno spune : „Intervalele au devenit doar simple pietre de construcție" (Bausteine).

„Deși a fost depășit atît mersul treptat cît și uniformitatea intervalelor consonante, tritonul, septima mare, nona și intervale ce depășesc octava au dobîndit drepturi egale, dar cu prețul nivelării cu cele vechi". În ceea ce privește polifonia, Adorno este de părere că singurul component al muzicii lui Schönberg care a avut de profitat de organizarea ei serială este contrapunctul, afirmînd că (pag. 87) : „El a dobîndit un rol prioritar în compoziție. Gîndirea contrapunctică este de aceea superioară celei armonic-omofone fiindcă verticalul a fost eliberat de constrîngerea oarbă a construcției armonice. Datorită universalității re-

lațiilor seriale, tehnica dodecafonică este de origine contrapunctică, fiindcă toate punctele sînt în mod egal îndreptățite și fiindcă toate fac parte din serie, avînd întîietate față de arbitrarul tradiționalei compoziții libere. Tehnica dodecafonică a permis conceperea mai multor voci simultane și de a le organiza fără sprijinul acordurilor. Noua polifonie este reală. La Bach tonalitatea a dat un răspuns la întrebarea cum este posibilă polifonia concepută armonic. De aceea Bach este ceea ce l-a considerat Goethe, anume : un armonist. În cazul lui Schönberg, tonalitatea și-a pierdut forța. De aceea el este contrapunctist. Imperfecțiunea sa constă în structura dodecafonică a armoniei, deci invers ca la Bach, unde schema armonică stabilește acele hotare care pune stavilă independenței vocilor, stavilă ce va fi anulată abia de speculația „*Artei fugii*". Tot atunci însă Adorno remarcă și alte deficiențe ale sistemului susținînd că : „Lipsa elementelor specifice armonice ca mijloc de construcție a formei face să ne dăm seama că contrapunctul curat dodecafonic nu ajunge pentru a compensa absența armoniei. Unitatea sistemului dodecafonic serial asigurată de serie se află probabil în contradicție cu imperativele cele mai adînci ale noului contrapunct".

Aici e locul de a observa că în timp ce Adorno preocupat înainte de toate de analiza tehnicii componistice a dodecafonistului Schönberg, el se referă foarte puțin la conținutul expresiv al muzicii sale, alți muzicologi ca de pildă Karl Dahlhaus, consideră polifonia drept un element esențial al expresivității muzicii lui Schönberg. Astfel în studiul „*Principiul expresiei și polifonia orchestrală în „Erwartung" de Schönberg*, el se referă desigur la lucrările expresioniste, dar caracterizările sînt valabile și în cazul muzicii dodecafonice. Dalhaus spune : „Nu ar mai trebui spus că polifonia orchestrală, așa cum o înțelege Schönberg, nu numai că nu diminuează expresivitatea, ci din contră o sprijină, ba chiar ea este cea care o produce ,dacă nu ar exista prejudecata că expresia și contrapunctul se exclud și dacă după atîtea infirmări ale acestei teze eronate, nu ar fi aproape imposibilă dezmințirea ei, și dacă cîteodată în mintea acelor care conform modului lor de simțire nu ar fi în secret convinși de contrariul expresivității ei. De a vorbi despre o polifonie aparentă de îndată ce contrapunctul devine expresiv, este de-a dreptul ridicol gîndindu-ne la *Tristan* și *Parsifal*. Din punct de vedere tehnic polifonia poate fi considerată drept o funcție a expresiei, căci cu cît mai convingătoare este o voce cu atît mai mult aceasta pătrunde ca o parte a discursului contrapunctic în conștiința unui auditor atent. *Esspressivo-ul* constituie un mijloc de clarificare (Verdeutlichung), și nu cum sînt de părere denigratorii romantismului, că ar fi contrariul clarității. Vocile sunînd împreună nu numai că nu diminuează expresia, ci prin scoaterea în evidență a cîte unei voci și prin completarea ei (Ergänzung) cu altă voce, expresivitatea este pusă în lumină mai clară, cel puțin pentru un auditoriu care poate apercepe structuri polifonice și nu se mulțumește doar cu simpla înregistrare a vocilor suprapuse".

Adorno tratează problema conținutului oarecum echivoc în sectorul cărții în care examinează forma lucrărilor dodecafonice ale lui Schönberg ,afirmînd că (pag. 95) : „Ultimele lucrări pot demonstra cum poate deveni construcția expresie, fără a ceda subiectivității plîngătoare (wehleidig der klagenden Subiektivität nachgebend). Partea lentă a Cvartetului al IV-lea de coarde — dispoziția ei, revenirea pentru a doua oară a recitativului și încheierea ei (Abgesang) seamănă cu piesa „Entruckung" (finalul Cvartetului nr. 2, prima piesă în care nu este indicată tonalitatea și cu care se deschide faza expresionistă n.n.), precum și cu formele în caracter de marș a concertului pentru vioară, sînt saturate de expresie. Nimeni nu se va putea sustrage forței ei. Ea lasă în urmă subiectivitatea, dar chiar și această forță a ei — și cum ar putea să o facă — nu poate închide spărtura (Bruch). Ele sînt lucruri excepționale ale nereușitei (Mislingen)".

Adorno mai adaugă că „Nu compozitorul este acela care nu izbutește, ci istoria dezminte lucrarea. Ultimele compoziții ale lui Schönberg sînt dinamice. Tehnica dodecafonică contrazice, așa cum istoria face că noțiunea de melos și tema își pierd acum semnificația lor, tot așa exclude și categoriile dinamice ale formei, a dezvoltării, a funcției și a travaliului tematic. Dacă tînărul Schönberg și-a dat seama că din tema primei simfonii de cameră nu se pot trage consecințe în sens tradițional atunci aceleași opreliști sînt valabile și pentru tehnica dodecafonică".

Peroratia această echivocă a lui Adorno se datorește concepției sale despre rolul determinant al procesului istoric căruia îi este supusă dezvoltarea materialului muzical. El consideră că apariția dodecafoniei a fost o necesitate istorică, în același timp însă este de părere că dodecafonia se află în discordanță cu caracterul subiectiv al unui conținut. Dalhlhaus caracterizează în studiul menționat (pag. 337—340) precum și modul său istoricist de gîndire astfel : „Materialul apare în teoria estetică a lui Adorno drept o instanță anonimă care îndrumă compozitorul și stabilește opreliști cu pedeapsa unei nereușite din punct de vedere estetic și tehnic". Dahlhaus mai observă căă : „Dacă în cadrul tradiției muzicale am cădea în celălalt extrem care oferă compozitorului sprijin, dar și rezistență (Widerstand) am accentua mai puțin materialul și tehnica, decît lucrările izolate în care ele se încheagă în formă, atunci nu mai poate fi vorba despre anonimat. Experiența hotărăște atunci pe baza însăși a lucrărilor caracterul materialului și nu invers. Modul în care compozitorul simte coerența sunetelor, ceea ce elimină ca nepotrivit și învechit și pe ce su-

poziție se sprijină pentru a trage concluzii, depinde de lucrarea care constituie baza experienței sale pozitive sau negative. Teza că materialul muzical este spirit obiectiv la a cărui interdicție trebuie să se supună compozitorul pentru a nu fi lipsit de semnificație, poate fi considerat drept eronată și pentru o judecată a filozofiei istoriei, imposibil de descurcat din cauza complexității ei. Tocmai fizica și psihologia la care se gîndește un ins nepărtinitor sînt ocolite cu suspiciune de către Adorno. Numai deosebirea specifică, antinomia dintre consonanță și disonanță reprezintă un moment istoric, o chestiune a tehnicii componistice și a gîndirii care se referă la aceasta. Deși efectul reciproc între însușirile naturale și istorice ale materialului rezultă din caracterul ei dialectic, ceea ce nu înțelege sau neagă Adorno".

În ultima parte a studiului său, Adorno se ocupă cu celelalte aspecte principale ale muzicii dodecafonic seriale, în afară de aceea a lui Schönberg și cu aceea a lui Alban Berg și a lui Anton Webern. Referindu-se la dificultățile pe care le produc respectivele reguli de diferite grade de rigurozitate la cei trei compozitori principali ai serialismului, Adorno este de părere că (pag. 101) : „Ei se află în fața unor dificultăți de nerezolvat ca și un scriitor care pentru fiecare frază pe care o scrie trebuie să inventeze un vocabular și o sintaxă specială. Compozitorul este obligat de a face neobosit acrobație pentru ca pretențiile limbajului create de el, să fie suportabile. Acela care nu ia asupra sa asemenea eforturi este pierdut". Referitor la Alban Berg, Adorno aduce cîteva lucrări drept exemple de atenuare a rigorilor, afirmînd că în *Concertul pentru vioară* și în cele două opere ale sale, „densitatea construcțiilor dodecafonice este atenuată pînă a nu mai putea fi sesizată".

Adorno îl consideră pe Webern spre deosebire de Berg, ca fiind la polul opus. La pag. 105 el spune : „Berg a încercat să înfrîngă rezistența tehnicii dodecafonice în schimb Webern ar dori s-o facă să vorbească. Toate lucrările sale de mai tîrziu servesc efortului de a ghici acel secret al materialului pe care subiectul înstrăinat nu-l poate integra în el". La pag. 101, Adorno spune că „Webern realizează tehnica dodecafonică, dar nu mai compune, căci tăcerea este rezultatul măiestriei sale. Legea seriei ca o creație proprie este fetișizată în clipa în care compozitorul crede că nu poate da un sens de la sine. Intenții grandioase la elaborarea polifoniei și forma adecvată a sonatei devin neputincioase chiar dacă construcția poate fi realizată atît cît construcția se supune la relațiile matematice și nu se împlinește în forma muzicii. Supunîndu-se în spiritul lumii (Weltgeist) care nu este în același timp și înțelepciune, nevinovăția ei accelerează catastrofa la care este expusă întreaga artă. Ea dă dreptate istoriei și de aceea aceasta o și anulează. Dar în același timp o pune pe cea destinată morții din nou în drepturile ei și îi acordă șansa de a exista mai departe".

Timpul care a trecut de la relativ scurta perioadă de înflorire a curentului dodecafonic-serial a dat dreptate lui Theodor Adorno. Deși, cu toate constrîngerile sistemului dodecafonic-serial, pe baza acestuia au fost create numeroase lucrări de valoare perenă — simfonice, camerele și dramatice — în afară de operele *Wozzek* și *Lulu* de Alban Berg, *Moses și Aron* de Arnold Schönberg, *Soldații* de A. B. Zimmermann, *Carol V* de Ernst Krenek, *Nunta sîngeroasă* de Josef Fortner și *Lancelot* de Paul Dessau, care au intrat în repertoriul permanent al multor teatre de operă, justețea convingerii lui Schönberg — împărtășită de numeroși compozitori din toate părțile lumii, avînd adepți și în muzica românească — că sistemul inventat de el constituie o temelie sigură pentru dezvoltarea în continuare a artei sunetelor, nu s-a adeverit. Din generația următoare, dintre compozitorii mai cunoscuți, doar Luigi Nonno, Pierre Boulez și Luigi Dallapiccola au rămas fideli sistemului. Cei din școala postweberiană — Stockhausen, Henze, Ligeti și alții — după o scurtă perioadă de experimentări au abandonat acest sistem, realizîndu-și lucrările pe baza altor principii. Epuizîndu-și forțele dătătoare de viață unei opere muzicale, serialismul dodecafonic reprezintă astăzi un capitol închis al istoriei muzicii.

ARHETIPURILE MUZICALE (III) — ARHETIPUL „NAȘTERII" ȘI AL „MORȚII"*

Corneliu Dan GEORGESCU

1. Într-o serie de studii precedente ne-am referit la anumite aspecte legate de *arhetipurile muzicale* asupra cărora nu mai revenim. Reamintim aici doar că : extrapolarea noțiunii de *arhetip* din contextul psihologiei analitice a lui Carl Jung în lumea sunetelor printr-un „abuz terminologic" are la bază o *proiecție*, justificată atît de existența unui substrat inconștient în orice „comunicare" muzicală (alături de stratul conștient, intențional) cît și de corespondența care se poate stabili în general între procese psihice și caractere fundamentale ale lumii fizice, cu alte cuvinte, de însăși *condiționarea cosmică a omului*; arhetipurile muzicale reprezintă nucleul *natural, general uman, anistoric, etern etc.* al muzicii, artă analizată de obicei sub aspectul ei *cultural, particular, istoric, relativ* etc. (deci, muzica poate fi considerată un „limbaj universal" *doar în plan arhetipal)*; sugerarea unui arhetip muzical (noțiune oricum complexă, relativ ambiguă, inexprimabilă în esența sa într-un plan conceptual) printr-un *simbol* nu trebuie confundată cu „literaturizarea" muzicii sau cu un comentariu de tip hermeneutic convențional (procedee pe care le considerăm dealtfel derivate, posibile tocmai intuirii mai mult sau mai puțin clare a unor *date arhetipale obiective).*

2. O serie de arhetipuri par a avea capacitatea de a se grupa, de a forma „constelații" cu diferite proprietăți. Astfel, arhetipurile simbolizate prin numerele naturale, semnificînd Monada (Unitatea), Diada (Diferențierea, Opoziția) sau Triada (refacerea Unității prin Sinteza contrariilor) — la care se pot adăuga eventual cele corespunzătoare numerelor 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 etc. — par relativ independente, ordonabile obiectiv într-un șir crescător. Arhetipurile simbolizate de cele patru materii fundamentale (Pămînt, Foc, Aer, Apă), de asemeni independente, nu par irealizabile (în Yi King sau în viziunile simbolice ale alchimiei, astrologiei etc., materii similare se înlănțuiesc prin asimilarea cu alte date).

3. Cu totul alte aspecte ne relevă arhetipurile simbolizate de vîrstele umane (Copilăria, Tinerețea, Maturitatea, Bătrînețea), relaționabile metaforic cu Primăvara, Vara, Toamna, Iarna. (Deși modelul cuaternar este păstrat, în al doilea caz ni se sugerează și un *caracter ciclic).* Aceste arhetipuri pot fi însă completate sau, din altă optică, reduse la o schemă simplificată, binară, prin arhitipurile Nașterii și Morții(sau Orignii, Aparției, Ascensiunii, Venirii, Începutului etc., respectv Sfîrșitului, Dispariției, Căderii, Plecării etc.)

Este evidentă înrudirea acestui cuplu arhetipal cu cel mai general, obiectiv model binar, relevat de opoziția Plus— Minus (și, implicit, de asocierile masculin — feminin, yin-yang, tată-mamă, lumină-întuneric, zi-noapte, soare-lună, cald-rece, pace-război, ordine-dezordine etc.), fără a se reduce însă la aceasta. Constelația sa simbolică este extrem de bogată (citățm cîteva exemple din aceeași sferă semantică : pentru arhetipul Nașterii — răsărit, explozie, înflorire, evoluție, procreare, zămislire, pornire, geneză, obîrșie, întemeiere, declanșare, izbucnire, dezlănțuire, stîrnire, inițiere, punere în mișcare, trezire etc., respectiv pentru arhetipul Morții — implozie, ofilire, involuție,pieire, stingere, adormire, oprire, terminare, împlinire, definitivare, distrugere, încetare, expirare, stagnare, suspendare, suprimare, curmare, disperare, sfărîmare, năruire, prăbușire, spargere, nimicire, anulare etc.)

5. Nașterea (Începutul) este *deschisă tuturor posibilităților,* semnificînd tulburarea unei ordini, unități pre-existente, prin apariția a ceva nou care se afirmă, construiește, dezvoltă, amplifică, implicînd avînt, direcționare, așteptare, speranță (deci, teamă, încordare, tensiune). Moartea (Sfîrșitul) este oarecum *obligată să țină seama de ceeaa ce a fost,* să refacă (eventual, la un alt nivel) unitatea inițială, implicînd deci o împlinire, concluzie, închidere (deci, relaxare, destindere sau disoluție, dezagregare), uneori transfigurarea, apoteoză, perspectiva unei noi „învieri", redeschideri către altă lume, o nouă Naștere.

6. Cele enunțate ne sugerează faptul că, într-o perspectivă mai largă, aproape la fel ca în cazul arhetipurilor Copilăriei, Tinereții, Maturității, Bătrîneții și a corespondenților lor din ciclul anual (Primăvara, Vara, Toamna, Iarna), și arhetipurile Nașterii și Morții pot fi considerate ca reprezentînd *o verigă dintr-un lanț infinit* care presupune „nașteri" și „morți" succesive, situate într-un cerc sau o spirală. În cel de-al doilea caz (în care o dimensiune în plus își face simțită prezența, cercul fiind o figură bi-dimensională, spațială) se pot defini un alt Început și Sfîrșit, al unui nou ciclu, ș.a.m.d. în cazul multiplicării dimensiunilor luate în considerare.

7. Pentru a putea distinge în muzică imagini ale arhetipurilor Nașterii și Morții este însă în mod obiectiv necesară existența unui *timp muzical evolutiv,* structurat interior ; într-o muzică bazată pe un *timp non-evolutiv, statistic, „re-*

* (Text revizuit al comunicării prezentate în octombrie 1985 la Institutul de Istoria Artei)

versibil" (cum este cazul unor muzici tradiționale extrem-orientale, africane, a folclorului muzical arhaic în general și nu rareori a muzicii contemporane recente), aceste noțiuni nu mai sunt operante Începutul și Sfîrșitul avînd un sens pur formal, arbitrar.

8. Pe de altă parte, odată „instaurat" timpul evolutiv, pregnanța arhetipurilor Nașterii și Morții, ca și aplicarea lor pe multiple planuri ale operei muzicale, se impune de la sine. Deci — ori *nu există și Naștere și o Moarte reale* (într-o lume non-evolutivă, anorganică), ori *există o infinitate de Nașteri și de Morți, succesive sau suprapuse* (într-o lume organică, bazată pe evoluție).

9. O formă muzicală ideală ar ocupa „o buclă" a ciclului, descriind traseul — într-o reprezentare grafică a sa sub forma unei sinusoide — jos... sus... jos" (prima relație corespunzînd Nașterii iar cea de a doua Morții). O formă muzicală oarecare ar putea însă începe în oricare loc al acestui ciclu, după cum ar putea să se extindă pe mai multe „bucle" sau să renunțe la unele segmente („să le sară"). Simbolic, forma ideală amintită anterior ar cuprinde momentele *haos, inițial, geneză, viață,* eventual *reînviere.*

10. De exemplu, forma sonată clasică (așa cum o întîlnim în muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven) reprezintă, fără îndoială, o culme a expresiei *timpul evolutiv* în muzica universală (motiv pentru care o vom alege pentru referire, în cele ce urmează). De fapt, sinteza realizată de aceasta pe multiple planuri se extinde și asupra opoziției timp evolutiv/non evolutiv (cu un acent evident pe primul termen), deoarece în desfășurarea ei întîlnim *momente dinamice,* instabile, de devenire ideatică (dezvoltările, prelucrările, transformările tematice, punțile, „zonele de trecere" în general), dar și *momente statice, stabile* (temele propriuzise uneori, zonele de „stagnare informațională" relativă — reluări, repetări, pregătiri, așteptări etc. care preced uneori repriza). Ca secțiune mare, *repriza* încheie schema formei sonată (este un Sfîrșit) dar, reluînd *expoziția,* semnifică și o re-editare a Începutului, sugerînd o deschidere ; dealtfel, în secțiunea finală propriu-zisă există adesea o oprire — o respirație, coroană sau doar relaxare — după care urmează *Coda,* al cărei Început este astfel puternic subliniat. Ni se reamintește astfel *relativitatea* noțiunilor de Naștere și Moarte la care ne-am referit, noțiuni ce se reduc în fond la una singură : aceea de Trecere, pasaj. Prin aceasta, forma sonată restabilește, într-o viziune proprie, ciclicitatea temporală specifică acelor culturi muzicale cărora le este propriu timpul non-evolutiv.

11. În jurul unei opere muzicale (într-o accepțiune clasică europeană) avem însă *un cadru specific* complex (care încă nu face parte din operă, fiind echivalent ramei unui tablou sau ambianței unei expoziții), cadru ce include tot ceea ce precede și succede interpretarea publică a acestei opere : concertul simfonic privit ca un ritual modern (sala de concert cu amenajările ei proprii destinate izolării de mediul înconjurător, acustica ei, podium-ul — pentru concentrarea atenției, ca un fel de spațiu privilegiat, apoi — ținuta orchestrei și a dirijorului, saluturile tradiționale, momentul de liniște, reculegere ce precede obligatoriu începutul muzicii, aplauzele ce îi urmează, retragerea interpreților). Alături de multiplele (și înșelătoarele) începuturi și sfîrșituri amintite (ale părților unei sonate sau simfonii, de exemplu, ale segmentelor unei părți, ale „valurilor tensionale" care respectă sau nu schema formei, ale temelor, perioadelor, frazelor, motivelor tematice sa uale altor materiale etc.) — în care, la diferite nivele macro, medio sau micro-structurale, fiecare Început este și un Sfîrșit pe un alt plan și invers —, avem însă și un Început și un Sfîrșit propriuzis, unic : primele și ultimele sunete ale operei muzicale ; acesta este nivelul la care ne vom concentra atenția cu precădere.

12. Schițăm o tipologie a imaginilor arhetipului Nașterii și Morții, tipologie definită pe o muzică de tip clasic occidental dar aplicabilă, prin generalizare, și altor categorii de muzică.

I. Tipul A, subtipul 1 : secțiune introductivă amplă (eventual parte de sine stătătoare), cu structură proprie relativ complexă (asemănătoare prologului dintr-o piesă de teatru) ;

subtipul 2 : secțiune introductivă slab structurată, cu funcție evidentă de „pregătire tensională" a operei popriu-zise (care poate fi introdusă într-un context similar din punct de vedere expresiv sau complementar — printr-o „explozie", pozitivă sau negativă) ;

Tipul B, subtipul 3 : secțiunea introductivă (de obicei mai redusă ca întindere) face corp comun cu opera propriuzisă (semnificînd „căutarea" ideii principale a acesteia, prin enunțuri prevestitoare sau print-o metamorfoză a ideii care „se naște sub ochii noștrii") ;

subtipul 4 ; secțiune introductivă concisă semnificînd o exprimare sintetică a ideii princpale a operei (idee ce va fi apoi preluată și dezvoltată) ;

subtipul 5 : secțiune introductivă cu caracter pur convențional (semnificînd pur și simplu un Început fără relație cu opera — ca un gong la un spectacol teatral) ;

Tipul C, subtipul 6 : secțiunea introductivă lipsește, începutul operei concizînd cu începutul acțiunii muzicale propriu-zise, respectiv a temei princpale (formula aceasta este adoptată mai frecvent în părțile mediane ale unei simfonii) ;

II. Tipul D, subtipul 7 : secțiune finală amplă, cu structură proprie complexă, relativ independentă de opera care o precede (eventual cu caracter apoteotic) ;

Tipul E, subtipul 8 : secțiune finală slab structurată, cu funcție de concluzie (eventual recapitulativă) a operei principale sau conținînd o transfigurare a ideii principale a acesteia ;

subtipul 9 : secțiune finală cu caracter convențional (semnificînd pur și simplu un Sfîrșit — similar căderii cortinei la un spectacol teatral) ;

Tipul F, subtipul 10 : secțiunea finală lipsește, sfîrșitul operei coincizînd cu încheierea unei perioade tematice.

(Multiple cazuri concrete — imagini ale arhetipului Nașterii și Morții — pot fi introduse în această sumară schiță tipologică, ele conturînd eventual sub-subtipuri).

13. O cercetare amănunțită a imaginilor acestor arhetipuri în diferite categorii de muzică (cercetare din care nu putem prezenta aici decît unele concluzii) ne relevă imediat ponderea lor relativ inegală ; în timp ce secțiunile introductive sunt foarte diferite ca întindere, aspect concret, relație cu restul operei, cele finale par mai „standardizate". (Finalurile tipice de simfonie clasică, de obicei ample, repetitive, statice, simbolizează în general împlinirea, apoteoza, chiar în cazurile acelor simfonii care debutează în cu totul alt context expresiv ; doar finalurile părților mediane sugerează uneori și disoluția, dezagregarea). În general, finalul implică și o acțiune de *generalizare, pierdere a individualității*, reducere a ambitus-ului expresiv, relevarea schemei abstracte, impersonale, uneori *„oprirea" timpului evolutiv printr-o „peroratie concluzivă" specifică*. Caracterul predominant tonic, optimist, echilibrat al finalurilor majorității simfoniilor clasice, aparținînd lui Haydn, Mozart, Beethoven nu reprezintă însă deloc o regulă generală pentru întreaga istorie a muzicii; romantismul secolului XIX este deosebit de bogat în astfel de excepții. Cu toate acestea, se poate afirma fără a greși prea mult că muzica, în manifestările ei majore, esențiale, nu concepe Moartea decît ca pe o *transformare luminoasă*.

14. În cazul în care secțiunile introductive sau finale lipsesc (tipurile C 6, F 10), funcția acestora este preluată de către primele, respectiv ultimele motive ale temelor din opera propriuzisă, acestea avînd însă anumite calități specifice (de exemplu, sunt mai stabile din punct de vedere tonal, primele adoptînd un traseu predominant ascendent iar ultimele, descendent etc.). Ni se asigură astfel ideea că *secțiunile introductive și finale ar proveni din hipertrofierea unor „gesturi" elementare : avîntul* care precede un enunț, respectiv, *relaxarea* care îi succede, ceea ce. confirmă caracterul arhetipal al acesor momente privilegiate în orice construcție, acțiune umană, aspect perceptibil în spatele unor imagini oricît de sofisticate.

15. Complementaritatea la care ne-am referit ocazional cu prilejul descrierii chipului A 2 acționează și pe alte planuri. Astfel, lipsa unei secțiuni introductive importante poate fi compensată printr-un final amplu sau, invers, unei secțiuni introductive dezvoltate îi poate corespunde un final concis, lapidar. Operele muzicale pot fi considerate astfel și din punctul de vedere al amplasării unui accent, centru de greutate, pe una din cele două extremități ale lor. În schimb, o echivalență între aceste două momente poate fi urmărită la nivelul modalităților, nuanțelor prin care se realizează tipul respectiv (prin aceasta înțelegem, de exemplu, durata secțiuunilor respective, gradul de contrast sau de asemănare cu restul operei, accesul abrupt sau lin la aceasta (gradul de surpriză) etc.

16. Dacă Începutului îi sunt specifice (fără a fi exclusive) *structuri muzicale de tip feminin*, generator (instabilitate tonală, fragmentarea discursului, registrul grav, nuanța *pianissimo*, tempo-ul lent etc.). Sfîrșitul operei introduce deobicei *structuri muzicale de tip masculin*, afirmativ concluziv (stabilitate tonală, eventual simplă repetiție a unui acord, registrul acut sau poziția largă, nuanța *fortissimo*, tempo-ul rapid etc.). Deci, din punct de vedere expresiv, Începutul și Sfîrșitul unei opere pot fi relativ diverse ; ele par a prefera de obicei nuanțe extreme ale unor „stări expresive" a căror scală s-ar întinde de la majestuos, triumfal, strălucitor, senin, echilibrat, calm, pînă la neutru, depresiv, tragic. Remarcăm faptul că arhetipurile Nașterii și Morții (ca majoritatea arhetipurilor) joacă un rol important doar în acele limbaje sau culturi muzicale care promovează „obiecte muzicale" perfect structurate, organizate mai mult sau mai puțin conștient ; ne gîndim, în afara simfonismului clasic vienez la preludiile pentru orgă ale lui Johann Sebastian Bach, la uverturile de operă etc. dar și la muzica tradițională hindusă sau la muzica de cult budistă, pentru a cita doar cîteva cazuri disparate, dar semnificative. Distincția dintre aceste momente privilegiate se șterge însă, așa cum arătam, în unele genuri ale folclorului, adesea în muzica romantică, ca și în creația contemporană dintr-o anumită perioadă, într-un context în care, în general, distincția între arhetipuri, deci pregnanța lor, este evitată mai mult sau mai puțin intenționat. Într-o artă muzicală *superior structurată* (noțiunea pe care vom încerca să o definim odată cu prilejul studiilor arhetipurilor Persona/ Ombra sau al Ordinii/Dezordnii etc.) arhetipurile Nașterii și Morții își relevă semnificația lor integrală ; aici, ele au rolul deschiderii și închiderii unui portal care lasă să se întrevadă o lume dferită de cea cotidiană, încadrînd un timp/spațiu sacru — cel al artei *.

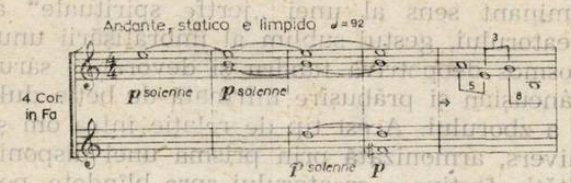
Vezi bibliografia selectivă la pag. 43.

SIMFONIA A XV-A DE WILHELM GEORG BERGER DEDICATĂ ANULUI INTERNAȚIONAL AL PĂCII

Aflat la vîrsta unei depline și fructuoase maturități, muzicianul complex care este W. G. Berger rămîne la fel de premeabil la sensul deziderateloг majore ale contemporaneității, pe care, ca de obicei, le plămădește și impregnează de aura poetico-filosofică a propriei creații — punte sensibilă aruncată de un gînditor către lume. În numele idealului clasic de frumusețe (infinit nuanțat prin disponibilitățile expresive ale unui limbaj muzical de sinteză proprie și profund ancorat în zonele arhetipale ale folclorului, sau ale polifoniei baroce — spre exemplu) în care s-a născut majoritatea covîrșitoare a propriilor creații compozitorul adaugă acum, prin *Simfonia a XV-a* (elaborată în perioada 8 iunie 1984-2 februarie 1986), o nouă ofrandă patrimoniului de nobilă simțire a umanității, în care ideea unei păci universale se împletește cu legitima aspirație a operei către perenitate. Creație și creator, aflați în pragul unei fructuoase cadențe — cea a închiderii celui de al patrulea ciclu simfonic ce mai înscrie, alături de *Simfonia a XII-a „La Steaua"* inspirată de lirica eminesciană *Simfonia a XIII-a, „Solemnis"* închinată centenarului nașterii lui George Enescu și *Simfonia a XV-a „BACH"* legată de tricentenarul nașterii lui J.S. Bach —, și-au dobîndit o primă confirmare odată cu prima audiție din 25 septembrie 1986, prilejuită deschiderea stagiunii simfoniee a orchestrei Filarmonicii „George Enescu" (dirijor — Artistul emerit Mircea Cristescu), așteptînd în continuare o binemeritată permanentizare în repertoriul de concerte al orchestrelor noastre simfonice. Argumentul unei atari recomandări este, dincolo de generozitatea mesajului programatic explicit — Simfonia a XV-a fiind dedicată anului Internațional al Păcii, 1986—, valoarea muzicală a lucrării, relevabilă nouă prin perspectiva unei cunoașteri aprofundate. La un prim nivel al contactului cu partitura, observațiile converg spre acea zonă a filiațiilor simbolice și de substanță muzicală (specifice unei creații de subliniată organicitate cum este cea bergeriană) prin care universul simfoniilor, și în special al ultimelor trei simfonii premergătoare *Simfoniei a XV-a — Simfonia a XII-a „La Steaua", Simfonia a XIII-a „Solemnis", Simfonia a XIV-a „BACH"*, ni se dezvăluie prin puritatea primenirii unei „Phoenix", purificare succesivă pe altarul căreia distingem, ca dominant sens al unei „jertfe spirituale" a creatorului, gestul sublim al îmbrățișării unui Kosmos deopotrivă tandru și devorator, sărut brâncușian și prăbușire înfrînată de beția dulce a zborului. Acest tip de relație între om și univers, armonizată prin prisma unei disponibiltăți afective a creatorului spre blîndețe, potențată de gravitatea unui calm interior, unește cu precădere *Simfonia a XV-a* de *Simfonia a XIII-a „Solemnis"* închinată centenarului nașterii lui George Enescu, apropierea implicînd și o subtilă nuanță post-enesciană, de culoare și contur mioritic. Dacă filiația cu *Simfonia a XIII-a* vizează, în special, un orizont al fericitei nuntiri om-univers (nelipsit, totuși, de aluzia unor posibile stări decompensatorii), cea care se stabilește între *Simfonia a XIV-a „BACH"* și *Simfonia a XV-a* reprezintă un revers al medaliei, mult mai apropiat de incisivitate în virtutea tendinței de a trata ansamblul instrumentelor de lemn și alamă ca o orgă deosebit de pregnantă, ale cărei dimensiuni sonore verticale, să fie variat oglindite de arhitectura lucrării. Orizontal și vertical — ca dimensiuni spirituale ale stărilor poetice prilejuite de *Simfonia a XV-a* — , stabilesc profilul unei sinteze la nivel de ciclu simfonic (dar și la nivelul întregii creații), profil ascuns asemeni unui tezaur, de apele adînci ale profundei reculegeri, pe firul căreia se torc, în spiritul unei „ziceri doinite", grația și gravitatea, sentința implacabilă și serenitatea. Desfășurată cu expresivitate între celest și abisal — fără a trăda voluptatea sondării excesive a acestor două repere arhetipale definitorii, — *Simfonia a XV-a* prezintă marea virtute a lucrărilor valoroase, care-și pliază bogăția de sensuri cu o subliniată economie de mijloace, aceasta, desigur, în beneficiul clarității, al unității stringente a materialului muzical folosit.

I. Cea care reflectă, poate, cel mai elocvent această varietate în unitate (acuzabilă în *Simfonia a XV-a* mai mult decît în creațiile ce i-au precedat) este MELODIA, dimensiune de primă importanță a tematicii bergeriene, modelată conform rigorilor unui sistem modal de sinteză proprie (bazat pe transpunerea sonoră a legii proporțiilor — „sectio aurea" —, pe fructificarea șirului lui Leonardo Fibonacci, și, implicit,

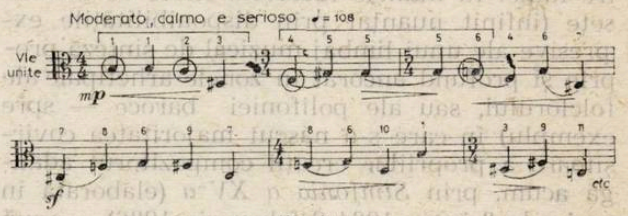
a legii creşterii organice a lui Euler-Fibonacci — o lege naturală, raportabilă la întreaga materie vie din Univers) care-şi augmentează sorgintea arhetipală prin repetabile şi esenţializate trimiteri spre folclorul românesc. Atoategrăitor în acest sens este nucleul de bază al Simfoniei, ce cumulează deopotrivă virtuţile relaţiilor numerice fibonacciene şi cele expresive ale unui semnal de bucium (din care derivă, prin variaţie continuă, întreaga tematică a simfoniei) — ex. 1. Nu vom insista asupra per-



Ex. 1

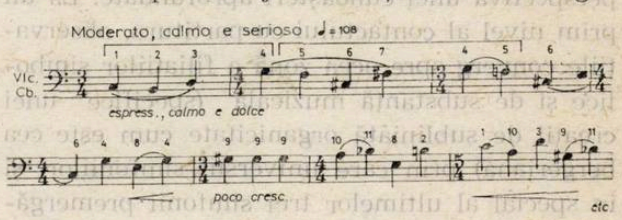
petuei metamorfoze a acestui nucleu tematic (intonat pentru prima dată de corni la începutul Prologului), înainte de a lămuri specificul structurilor spaţiale — modurile —, folosite în această lucrare. Experimentate în perioada din urmă a creaţiei simfonice bergeriene (începînd cu *Simfonia a XIII-a „Solemnis"*), modurile integral-cromatice oferă un imens cîmp de acţiune componistică, cu adevărat deconcertant în contextul (de aici) al unei tratări extrem de laxe (aceste moduri îşi schimbă permanent sunetele fundamentale şi mărimile intervalelor interioare), şi prin aceasta, deosebit de apte realizării celor mai subtile intenţii expresive. Mai putem adăuga că aceste moduri aparţin primei (bazate pe intervalul de jumătate de ton) din cele 12 specii ale sistemului modal bergerian, că dinamica lor interioară nu este străină celor 4 forme, consacrate, de distribuţie — reflectate destul de liber de evoluţia nucleului de bază al Simfoniei : prezentarea în formă directă; inversarea descendentă pornind de la punctul înalt-terminus al distribuţieai iniţiale, distribuţie descendentă pornind de la primul sunet, fundamental, al distribuţiei iniţiale ; inversarea ascendentă pornind de la sunetul grav-terminus al distribuţiei descendente (în cazul unui tronson modal cu sens ascendent), şi că suferă, pe tot parcursul Simfoniei, un amplu proces transpozitoriu şi modulatoriu. Rămînînd să arătăm la momentul oportun dacă modul integral-cromatic, cu proporţii variate şi non-retrogradabil epuizează — cu sau fără repetări de sunete — totalul cromatic, dacă manifestă predilecţie pentru un tip sau altul de intervale, revenim asupra principiului continuei variaţii (ce potenţează o maximă economie, şi implicit, unitate tematică), care guvernează evoluţia substanţei tematice. Un prim aspect ce decurge din aplicarea acestui principiu este includerea pilonilor nucleului de bază al Simfoniei în cadrul unei structuri amplu variaţionate, ceea ce conduce la realizarea unui „continuum melodic", în a cărui complexitate, elementul germinator îşi pierde, treptat, personalitatea. Este cazul temei violelor din Secţiunea tematică principală (măs. 34—79) a Expoziţiei amplei forme de Sonată (ce încadrează evoluţia altor forme cu rază de acţiune mult mai redusă) ce se desfăşoară ca o melodie de tip infinit, larg arcuită şi cu o pulsaţie care, deşi constant determinată de succesiunea valorilor de pătrime are un caracter fluctuant, determinat de folosirea măsurilor alternative : 3/4 ; 4/4 ; 5/4 ; 3/2.

În exemplul alăturat ce prezintă expresiva melopee a violelor, observăm articularea substanţei tematice pe puncte de recitare, desenul echilibrat datorat combinaţiei dintre intervalele mici şi mari (care nu depăşesc octava) şi sensul compensator al intervalelor, gîndirea modală care utilizează moduri integral-cromatice ce admit multiple repetări ale sunetelor. — ex. 2, măs. 34. Travaliul variaţional continuă



Ex. 2

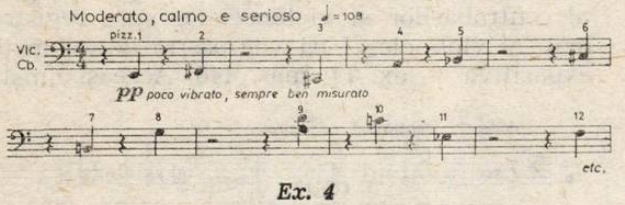
în cadrul Secţiunii tematice principale pe parcursul a patru „valuri" (expuse la unison de violoncel) de acumulare a totalului cromatic, bazate pe patru moduri integral-cromatice, non-retrogradabile, cu fundamentale şi structuri intervalice diferite, cu un profil sinuos caracterizat prin acelaşi joc compensatoriu al intervalelor subliniat în melopeea violelor. Pe aceeaşi filieră a variaţiei continue ce determină o structură melodică amplu dezvoltată, apare secţiunea tematică colaterală (măs. 79—103) a larg integratoarei forme de Sonată, a cărei înrudire cu Secţ. tem. prin. (vezi melopeea violelor din ex. 2) constă în : arcuirea amplă a desenului melodic ; pulsaţia de pătrimi valorificată expresiv prin încadrarea în măsuri alternative ; sensul compensatoriu al intervalelor şi al motivelor melodice (proiecţie în „micro") ; o inversare extrem de liberă a celulelor generatoare din debutul melopeei violelor ; fondul modal ce dezvoltă şi aici tipologia modurilor integral-cromatice, non retrogradabile — ex. 3, măs. 79. Aspecte deja evidenţiate ale strategi-



Ex. 3

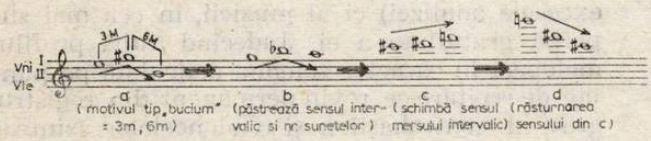
ei componistice bergeriene caracterizează şi Secţiunea concluzivă a Expoziţiei formei de Sonată (măs. 103—126) : ideea compensaţiei în „micro" reflectată de dialogul fragmentat al

violinelor I și II ; ideea filiației tematice prezente în dialogul recapitulativ, inspirat de melopeea violelor I și II ce propune, totuși, un nou element tematic, element ce contrazice, în virtutea multiplelor pauze interioare, principiul „continuumului melodic" aplicat în cadrul Secțiunilor expozitive precedente — tema de passacaglie, în registrul grav al violoncelilor și contrabașilor, în pizz, bazată pe două moduri integral-cromatice, dintre care unul admite repetări — ex. 4, măs. 103. După



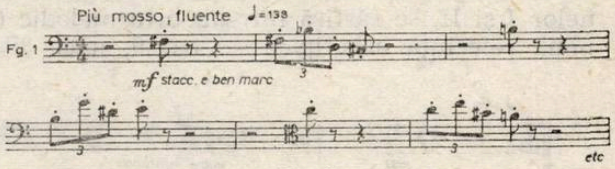
Ex. 4

această breșă în strategia „continuumului melodic" ce va pierde, treptat terenul, în favoarea unei tematici fragmentate de pauze interioare (aspect ce caracterizează majoritatea temelor creației lui W. G. Berger) pătrundem odată cu Dezvoltarea formei de Sonată integratoare (măs. 127—217) pe teritoriul unei substanțe tematice esențializate (ce contrazice principiul dezvoltării variaționale sub formă de „continuum" a tematicii Expoziției), purtătoare a valențelor aceleiași matrice — nucleul tip „semnal de bucium" din Prologul Simfoniei. Dacă în Secțiunea tranzitivă (măs. 127—133) avem de-a face cu o sinteză tematică concentrată (a Secț. tem. prin. și colat. din Exp) cu aspect de recitativ și fără repercusiuni asupra evoluției ulterioare (tema sintetică expusă în unison de corzile și lemnele grave avînd la bază, de asemeni, un mod integral cromatic, non retrogradabil), în prima fază a Dezvoltării (DI_1 = măs. 134—181) ne atrage atenția un motiv de 3 sunete expus de I și II și de către viole într-o manieră ce admite o serie de repetări și variaționări (motivul este dedus din nucleul tematic — „semnal de bucium") ex. 5. Chiar dacă ne aflăm pe un tărîm al esențializărilor tematice, virtuțile motrice ale vechii substanțe de tip „continuum" reverberează încă, mai întîi sub forma țesăturii ornamentale a lemnelor (deduse din cel de-al doilea „val" al Secț. tem. princ.). Filiația tematică cu cel de-al doilea „val" dezvoltător din cadrul Secț. tem. princ. va marca și următoarele două faze ale Dezvoltării (DI_2 și DI_3), ca de altfel și procesul de esențializare ce va conduce în DI_2 la nuclee de 2, 3 și 4 sunete deosebit de pregnant intonate de alămuri (derivate din cel de-al doilea „val" al Secț. tem. princ. — măs. 182—196), iar în DI_3 (măs 179—211) la o nouă ipostază timbrală



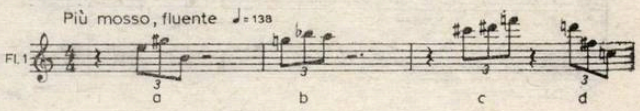
Ex. 5

(Campanelli) a nucleului de sunete propus în DI_1 (iată deci derivație la derivație !). Asumîndu-și rolul de sinteză a Dezvoltării, DI_3 mai expune, în registrul grav al corzilor, o nouă variantă melodico-modală a temei de passacaglie (temă ce întruchipează principiul „fragmentării") precum și o nouă ipostază tematică a melopeei violelor din Secț. tem. princ. a Exp. în registrul înalt al I (temă ce contrapunctează principiul „continuumului" — repercutat și asupra temei violinelor II ce contrapunctează tema violinelor I). Nu mai insistăm asupra substratului modal, ce nu aduce elemente noi față de cele deja acreditate. O surpriză de ordin tectonic — începutul unei Toccate cu elemente ale formei de Sonată, Rondo-Sonată și Passacaglie ne furnizează un nou impact expozitiv, a cărui substanță tematică urmează, în special în Secț. tem. princ. (măs. 212—229) un proces de pulverizare. Principiul „esențializării" se regăsește, astfel, în Secț. tem. princ. a noii forme de Sonate, sub forma enunțurilor I (staccato) — nuclee de la 1 la 4 sunete, intens cromatizate și derivate din nucleul tip „semnal de bucium" — ex. 6 (măs.



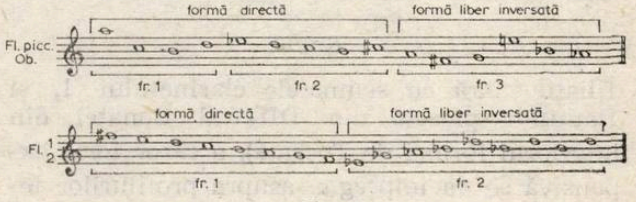
Ex. 6

213), cît și în dialogul flautului I și II bazat pe nuclee de 3 sunete (vezi ex. 5) — ex. 7, măs. 223, în timp ce principiul „fragmentării este o-



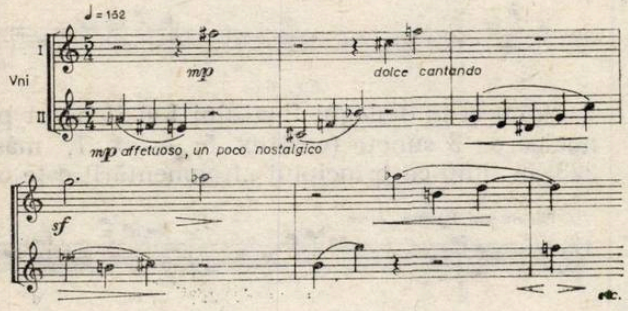
Ex. 7

glindit de mersul ondulatoriu, compensatoriu și intens cromatizat, în decuplaje de 4x — pătrimi, al clarinetului I și II din Secț. tem. colat. a noii forme de Sonate (măs. 230—241). Dezvoltarea ce urmează în mod firesc noii Expoziții (o dezvoltare în varianta unei Toccata-Scherzo) propune, în DII_1 măs. 242—300) pe lîngă enunțuri de tip „fragmentar" (aflate într-o succesiune de Subiect-Răspuns), reluate și inversate strict sau în variante metamorfozate (angajate într-un dialog al lemnelor și corzilor), două profiluri tematice inedite în context ce prezintă, într-o formă mai liberă, aspectul simetriei în oglindă — un nou reper arhetipal, chiar dacă mai puțin



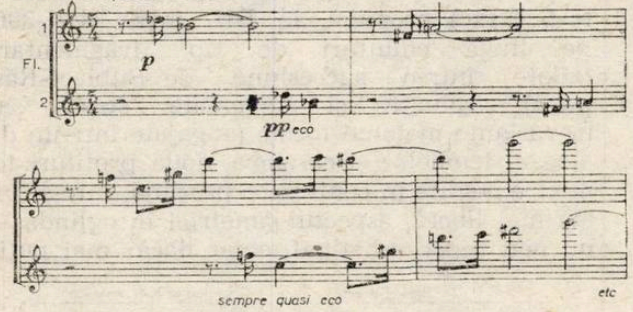
Ex. 8

simptomatic, al lucrării — ex. 8, măs. 263. Caracterul unitar al acestei Dezvoltări (ca de altfel și al celei anterioare) rezultă la acest nivel al substanței melodice din dezvoltarea liberă a enunțului de tip Subiect-Răspuns din prima sa fază (DII_1) atît în DII_2 (măs. 301—312) unde devine temă de canon la corzi, cît și în $DIII_3$ (măs. 313—338) unde rezultatul metamorfozei apare în formă directă și liber inversată în diverse registre timbrale al orchestrei, și în DII_4 (măs. 339—354), unde profilul enunțului de tip Subiect-Răspuns apare fragmentat în nuclee de cîte 3 sunete, vehiculate în dialog cu mers compensatoriu) de corzile grave și înalte. O proclamare de tip absolutizant a principiului „fragmentării" o vom întîlni în Repriza formei de Sonată din interiorul formei de Toccată (măs. 355—439) — ne amintim că acest principiu fusese propus pentru prima dată prin tema de passacaglie din Secț. concl. a Exp. formei integratoare de Sonată (măs. 103) —, unde, alături de tema deja acreditată de passacaglie (ce suferă o extraordinară dilatare temporală în virtutea extensiei foarte mari a pauzelor interioare = 14x pătrimi), întîlnim și noua față a melopeei de tip infinit care prin dialogul violinelor I și II, se răsfiră într-un brîu melodic (o nouă referință arhetipală — ex. 9, măs. 394)



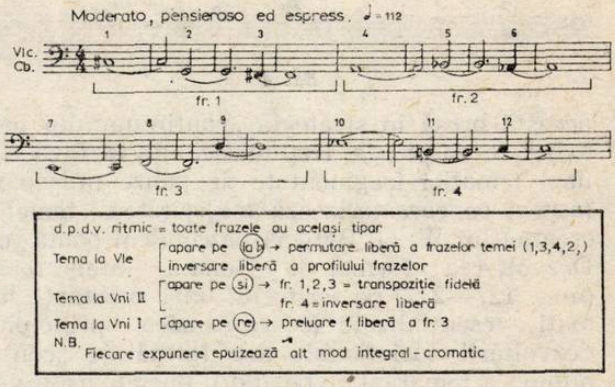
Ex. 9

constituit din scurte motive cu profil intervalic compensatoriu. Aceeași scindare a substanței melodice prin pauze interioare caracterizează și semnalele flautului I și II — ex 10, măs. 434



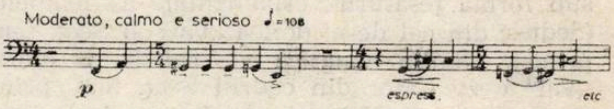
Ex. 10

filiație clară cu semnalele clarinetului 1, și flautului piccolo din DII_3 al Sonatei din interiorul formei de Toccată), a căror forță expansivă se va impregna asupra profilurilor tematice ulterioare. Dacă pînă în acest moment al discursului principiul „fragmentării" părea a-și fi impus definitiv emblema, iată că odată cu începutul Părții lente (Moderato, pensieroso ed espressivo) — măs. 440—543) substanța melodică își rigorează caratele poetice printr-un reviriment spectaculos al principiului „continuumu-lui" în profilul temelor Fugii libere, în registrul vibrant al corzilor. Principiul „variațiunării continue", din aproape în aproape, își exercită și aici forța modelatoare, astfel încît subiectele, expuse progresiv din registrul grav al contrabașilor și violoncelelor spre registrul înalt al violinelor I își vor păstra doar funcția expozitivă — ex. 11, măs. 440. Aceeași liniști-



Ex. 11

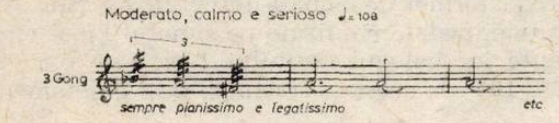
re în apele calme ale fluenței melodice o întîlnim și în cazul enunțurilor din registrul pur al flauților 1 și 2 (o nouă ipostază a semnalelor avîntate din DII_3) care, ca și temele Fugii lente, se bazează pe moduri integral-cromatice ale căror sunete sînt expuse în interiorul temelor, fără repetări. Repriza formei de Sonată integratoare (măs. 544—602) este însă în măsură să proclame adevăratul învingător, dintre cele două principii (al „continuumului" și al „fragmentării") ce s-au confruntat permanent, printr-o luxuriantă etalare de construcții tematice în beneficiul, desigur, nu al unui punct de vedere teoretic (acesta este întotdeauna unul din excesele analizei) ci al muzicii, în cea mai superbă gratuitate a ei. Judecînd după profilul melopeei în caracter solemn, articulată pe puncte de recitare ce revin permanent din registrul grav al contrabașilor și violoncelelor (sinteză a melopeei violelor din Secț. tem. princ. și a melopeei corzilor grave din Secț. tem. colat. ambele din Exp. formei de Sonată integratoare ex. 12 măs. 545), al nucleului de 4 sunete



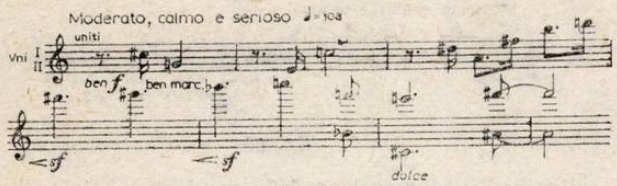
Ex. 12

(vezi cel de-al patrulea „val" dezvoltător din Secț. tem. princ. a Exp. formei de Sonată) intonat de gong — ex. 13, măs. 548, —, al temei avîntate a violinelor I și II (o sinteză a temei

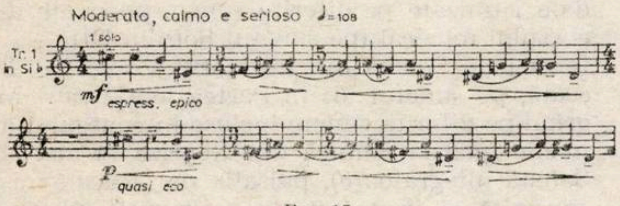
Fugii lente a enunțurilor punctate și fragmentate din DII_3) — ex. 14, măs. 564 —, dar mai ales din expunerea cu rol concluziv, la trompetă 1 în si bemol, a temei originale din Secț. tem. princ. a Exp. formei de Sonată (vezi melopeea violelor) ex. 15, măs. 594, învingător este principiul „fragmentării" și „esențializării", iar cîștigul constă în smulgerea unor ultime valențe expresive ale unei tematici înde-



Ex. 13

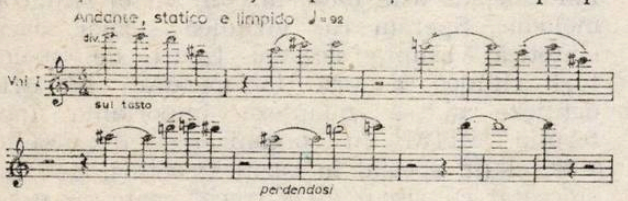


Ex. 14



Ex. 15

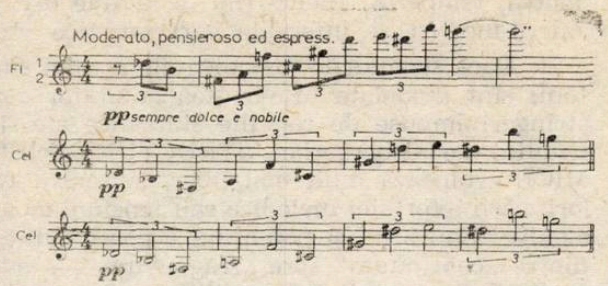
lung toarse și luminate din multiple unghiuri de reflexie. Epilogul Simfoniei (măs. 603—643) nu este, prin urmare, decît ecoul unui cîntec de lebădă al melopeei violelor (din Secț. tem. princ. a Exp. formei de Sonată integratoare) — ex. 16, măs. 533 —, suspinat și blînd risipit pe



Ex. 16

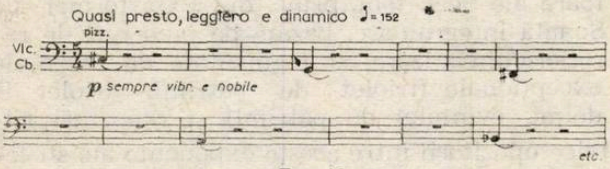
pînza de ape a corzilor divisi, în care mai vibrează, cu destulă pregnanță, amintirea (în haloul nostalgic al campanelor) nucleului de bază al Simfoniei. Trecut și viitor — convertit în prezent, se topesc pentru o ultimă oară în finalul acestei perpetue „doiniri" care este *Simfonia a XV-a de* W. G. Berger, a cărei tematică, dincolo de incidența cu anumite aspecte ale tehnicii post-seriale potențate de un sistem modal propriu compozitorului, rămîne profund ancorată în straturile arhaice ale melosului popular (subliniem : transfigurarea intonațională în genul cîntecului lung ; principiul „micro" și macro" simetriei ; jocul modal de terță mare-mică, ca de altfel și alte turnuri de filiație folclorică — ex. semnalul de bucium ; conturul sinuos și compensatoriu al melodiei trimițînd spre arhetipul „deal-vale" ; substratul modal, temperat, apelînd nu de puține ori la micro-moduri și intervale caracteristice etc.).

II. Dacă structurile melodice ale acestei simfonii sînt modelate în virtutea anumitor constrîngeri impuse de regulile sintactice ale sistemului modal bergerian, STRUCTURILE RITMICE evoluează mult mai liber, în sensul valorificării expresiei melodice sau tensiunilor armonice. Cuprinse, și potențînd aceeași mutație dintre „continuum" spre „fragmentar" — evidențiată și cu prilejul analizării structurilor melodice —, structurile ritmice dezvăluie o gîndire nu mai puțin complexă și nuanțată, chiar dacă umbrită pe undeva de postura de valorificatoare a melosului. Considerînd inutilă o nouă derulare a tramei sonore (vezi comentariul structurilor melodice) ne vom limita la supunerea în conul de lumină al analizei noastre, a tipurilor de structuri caracteristice și a procedeelor variaționale ce le determină metamorfoza, reliefînd totodată evoluția pe mai multe planuri a gîndirii ritmice, circumscrise adeseor legii unității contrariilor. Vom începe, prin urmare, cu structura de tip „continuum" ce determină eșafodajul tuturor temelor din Exp. formei de Sonată integratoare (cu excepția temei de passacaglie din Secț. tem. concl.), tema corzilor și lemnelor grave în unison din Secț. tranz. a DI bazată pe un ritm variat (doime, doime cu punct, triolet de doimi, cvintolet de pătrimi), tema violinelor I (o variantă a melopeei violelor din Secț. tem. princ.) sau a contrapunctului său la violinele II și DI_3, și în sfîrșit, tema Fugii din Partea lentă — o ultimă afirmare plenară, a acestui principiu. Conceperea acestor „continuumuri" este departe de a fi stereotipă, și evidențiază, pe lîngă pulsații constante de pătrimi (cazul Secț. tem. princ. și Secț. tem. colat. a Exp. formei de Sonată integratoare), structuri ritmice variate (cazul celor 4 „valuri" dezvoltătoare ale Secț. tem. princ. din Exp. formei de Sonată integratoare, bazate pe raporturi de rarefiere/dinamizare, și pigmentate de formule excepționale (triolet de pătrimi, triolet de doimi, cvintolet de pătrimi) și raporturi ritmice opozitorii între aceste exponente ale structurii de tip „continuum" (rarefiere/dinamizare între tema violinelor I și contrapunctul său la violinele II) din DI_3. Un aspect interesant ne apare în Partea lentă a Simfoniei, unde tematica Fugii (o formă a dilatării ritmice în cadrul structurilor de tip „continuum" — vezi ex. 11) se alătură altei configurații de tip „continuum" (o variantă a semnalului din DII_3, la lemne, ce reprezintă o formă a dinamizării), aceasta din urmă fiind expusă în trei variante ritmice diferite — ex. 17, măs. 442, 445, 451. Avem, deci, aici, alăturarea unor evenimente ce aparțin unor dimensiuni temporale diferite (zămilsitoare de „macro"-forme la corzi și celestă = fuga liberă, și respectiv de „micro"-forme la lemne) și derularea aceleiași idei tematice în ritmuri diferite (acest ultim aspect îl vom mai întîlni și

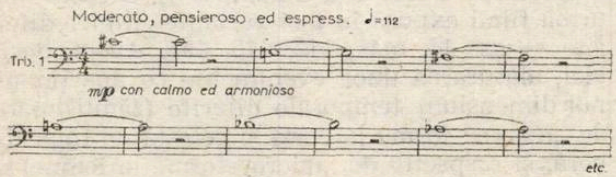


Ex. 17

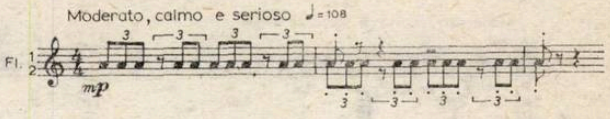
în enunțurile de tip Subiect-Răspuns ale Flautului violinelor c și xylofonului 1 din DII_3). Cel de-al doilea tip de structură ritmică „fragmentar", ce va începe să controleze progresiv toată tematica simfoniei, reprezintă concomitent o premiză — cazul temei de pasacaglie din Secț. concl. a Exp. formei de Sonată integratoare, vezi ex. 4, care semnifică o primă breșă în cazul structurilor de tip „continuum" din Exp. formei de Sonată —, sau o stație terminus a evoluției tematicii de tip „continuum" — cazul melopeei infinite a violelor, care atît în Repriza Sonatei din cadrul formei de Toccată (dialogul violinelor I și III — Ex. 9), cît și în Repriza formei de Sonată integratoare (melopeea în caracter solemn a corzilor grave — ex. 12 —, dar și tema Sec. tem. princ. expusă acum la trompetă — ex. 15—) și în ultimă instanță, în Epilogul Simfoniei — la corzi divisi, ex. 16 —, își reînoiește valențele expresive prin noi poziționări ale pauzelor interioare. Dacă evoluția spre tem. princ. a Exp. formei de Sonată integratoare subliniază numai anumite valențe conținute în stare latentă de scriitura de recitativ, cea a temei de passacaglie (o autentică temă de tip „fragmentar") determină o supra dimensionare a acestei structuri, datorate excesivei dilatări a pauzelor dintre două sunete succesive — ex. 18, măs. 394. Tot o supradimensionare, datorată nu numai apariției pauzelor dintre două sunete succesive, dar și augumentării valorilor ritmice ale sunetelor constitutive, prezintă și noua ipostază a temei Fugii din Partea lentă pe care o găsim integrată într-un coral armonic al alămurilor (în aceași Parte lentă) — ex. 19, măs. 520. Cel de-al treilea tip de structură și ultimul, dar nu în ordinea importanței (are o mult mai largă circulație decît tipurile anterior menționate) „toccata" conturează un personaj marcant și zămilsitor de forme — vezi Toccata cu elemente ale formei de Sonată, Rondo-Sonată și Passacaglie (măs. 212), sau Toccata-Scherzo din DII (măs. 242). Apărută pentru prima dată în Secț. concl. a Exp. formei de Sonată integratoare (sub forma unei pedale ritmizate pe sunetul La și menținute în dialogul flautului 1 și 2 — ex. 20, măs. 103 —, acest „personaj", deși eminamente



Ex. 18



Ex. 19

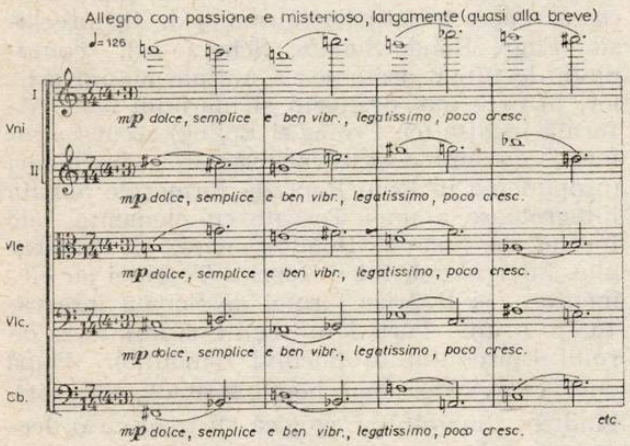


Ex. 20

ritmic, nu-și desfășoară în mod stereotip valențele expresive. Astfel, alături de adevărate pedale ritmizate pe diferite sunete-pilon ale discursului muzical (pe sunetul Sol din $DII_{1,2,3,4}$ al formei de Sonată din interiorul formei de Toccată, pe sunetul Mi în Partea lentă) sau migrînd pe diferite sunete incluse în contextul armonic (pedala ritmică din Repriza formei de Sonată integratoare), pulsația de „toccată" este investită și în trasee de pregnantă substanță melodică (cazul structurii ornamentale intonate de lemne și apoi de instrumentele de culoare — în DI_2 —, sau al structurii din Secț. tem. princ. a Sonatei din interiorul formei de Toccată, unde pulsația ritmică a percuției în triolete de optimi contaminează violinele I și II, antrenîndu-le, de astă dată, într-un vîrtej ritmico-melodic. Sperăm că, viziunea (chiar dacă sintetică) asupra acestor tipuri de structuri ritmice a fost în măsură să evidențieze și să nuanțeze importanța factorului RITM în organizarea discursului muzical (în special în cazul structurii de tip „toccată) cu riscul de a trece, poate cu prea mare ușurință, peste aspectul îmbinării extrem de complexe și dinamice a planurilor ritmice, peste spectacolul caleidoscopic al defilării structurilor în care surprindem, ca și în cazul melodiei, o permanentă primeniere și adîncire a perspectvei sonore. Desigur că în această complexitate de configurații ritmice se grefează și elemente de sorginte arhaică, precum : principiul variționării cantitative (proporționale sau neproporționale), în sens augumentativ sau diminuativ ; ideea de pedală ritmică (toaca) ; evoluția de tip binar — rarefiere/dinamizare, etc.

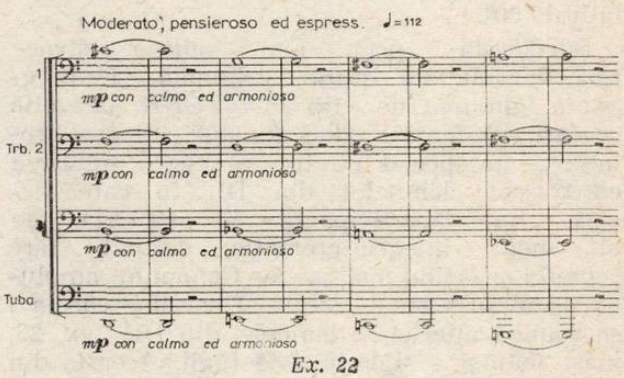
III. Subliniam la începutul acestei analize filiația *Simfoniei a XV-a* cu *Simfonia a XIV-a „BACH"* în virtutea tratării ansamblului de lemne și alamă ca o orgă, ale cărei sonorități deosebit de pregnante și maleabile totodată să se retopească în contextul unei armonii încălzite și sensibilizate de cîntul vibrant al corzilor. Dacă acestora din urmă le-a revenit în cea

mai mare măsură propunerea și dezvoltarea unei tematici proiectate pe orizontală (teme cu caracter melodic) și diagonală (canoane și o fugă) ansamblului de lemne și alamă i-a revenit cea mai adecvată scriitură de tip organistic (cea care potențează de minune acest simbol al verticalității sonore) — Coralul. Dincolo de posibilele corelații dintre coralul bergerian și referința sa arhetipală — coralul de tip bachian (sintezabile expresiv prin sonoritatea rotundă și saturată de armonice), remarcăm profilul particular al coralului bergerian, ce ordonează, conform sistemului modal-matrice, materia sonoră pusă la dispoziție de totalul cromatic. Sub forma coralurilor integral-cromatice (teoretizate de compozitor în volumul „Dimensiuni modale", București, Editura Muzicală, 1979) și larg folosite în *Simfonia a XV-a*, sistemul modal bergerian atinge cea mai înaltă treaptă a dezvoltării teoretice — dezvoltare axată pe ideea căutării în perimetrul Sonatei (în accepția de imagine sonoră) a unor structuri armonice complexe, a căror implicație psihologică să fie permanent controlată prin spațilizarea sunetelor integrante (o spațializare conformă legilor rezonanței). Bazată pe permutarea succesivă a componentelor unui mod-acord (noțiune ce exprimă joncțiunea dintre axa orizontală, a liniei melodice, și axa verticală, a structurii armonice) pînă la obținerea a 11 variante ce sînt apoi grupate în coloane armonice, structura de integral-cromatic dezvăluie nu numai substratul strict determinativ, dar, prin licențele pe care le aduce de dragul sublinierii anumitor sensuri expresive (ex. inversarea intervalelor), supletea gîndirii modale bergeriene. În cea de-a *XV-a* sa *Simfonie*, compozitorul W. G. Berger ajunge, fără îndoială, la o virtuozitate de construcție a coralurilor integral-cromatice, desfășurată cu generozitate și într-o mare varietate de soluții tip „modal-continuă" (cazul coralului pe 5 voci pe tot parcursul partiturii. Astfel, alături de structuri ce evidențiază o linie polimelodică de tip „modal continuă" (cazul coralului pe cinci voci din registrul catifelat, impregnat de seninătate al lemnelor, din DI_3 — ex. 21 măs. 197



Ex. 21

—, mai tipic, datorită sonorității a 5 voci de alămuri în DI_2 — (măs. 188) sau „discontinuă" (cazul coralului pe 5 voci de alămuri din Secț. concl. a Exp. formei de Sonate integratoare — măs. 103 —, al coralului pe 4 voci, tot de alămuri din Partea lentă) „concentrată" sau „dilatată" în timp (cazul coralului pe 4 voci, la alămuri, din Partea lentă, ce înscrie în linia melodică a sopranului tema Fugii — ex. 22, măs. 520), întîlnim structuri proiectate pe diagonală și prilejuind un soi de Klangfarbenmelodie werberniană (cazul structurilor intonate de corzi și lemne în Prologul și Epilogul Simfoniei) precum și coloane armonice lipsite de mișcare interioară (propuse de Prolog, unde contrapunctaează traiectoriile diagonale integral-cromatice). Trebuie, de asemeni, să subliniem că în cazul tuturor celor trei tipuri de structuri (coral cu țesătură polimelodică pregnantă, structură diagonală și

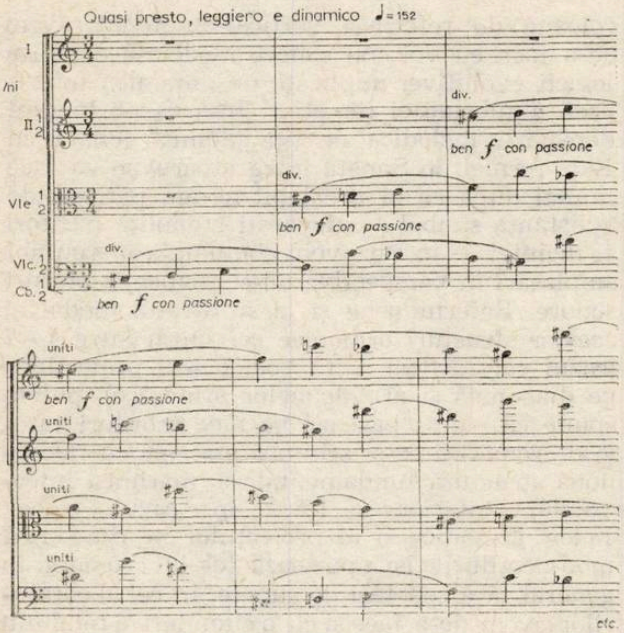


Ex. 22

coloană de referință vertical-omofonă) avem de-a face cu volume sonore modelate conform logicii evolutive, implicate de dinamica interioară a substanței tematice. Intarea pe făgașul depănării melodice de tip „doinit" (odată cu Exp. formei de Sonată integratoare) se va face numai după ce în prealabil ne-am pătruns de substanța-simbol — adevărați monoliți păzitori ti incintei — în care vom contempla mereu noi amplasări în perspectiva unor asemenea blocuri sonore. Referindu-ne și la substratul modal al acestor structuri armonice ce conțin între 4—7 (cazul coralurilor) și 12 voci (cazul proiecțiilor pe diagonală și al coloanelor armonice), putem spune că ele se bazează pe mod-acorduri integral-cromatice ce-și schimbă aproape cu fiecare nouă structură fundamentala și mărimea intervalelor interioare. Dacă în cazul coloanelor armonice și al proiecțiilor pe diagonală mod-acordurile își epuizează totalul cromatic în general fără repetări de sunete, în cel al coralurilor avem de-a face și cu o cumulare a totalului cromatic în cazul fiecărei voci (pe orizontală) din complexul armonic respectiv (ex. sînt numeroase : coralul pe 7 voci al alămurilor din Secț. concl. a Exp. formei de Sonată integratoare ; coralul lemnelor pe 4 voci din DI_1 ; coralul corzilor pe 5 voci din DI_3; coralul corzi-

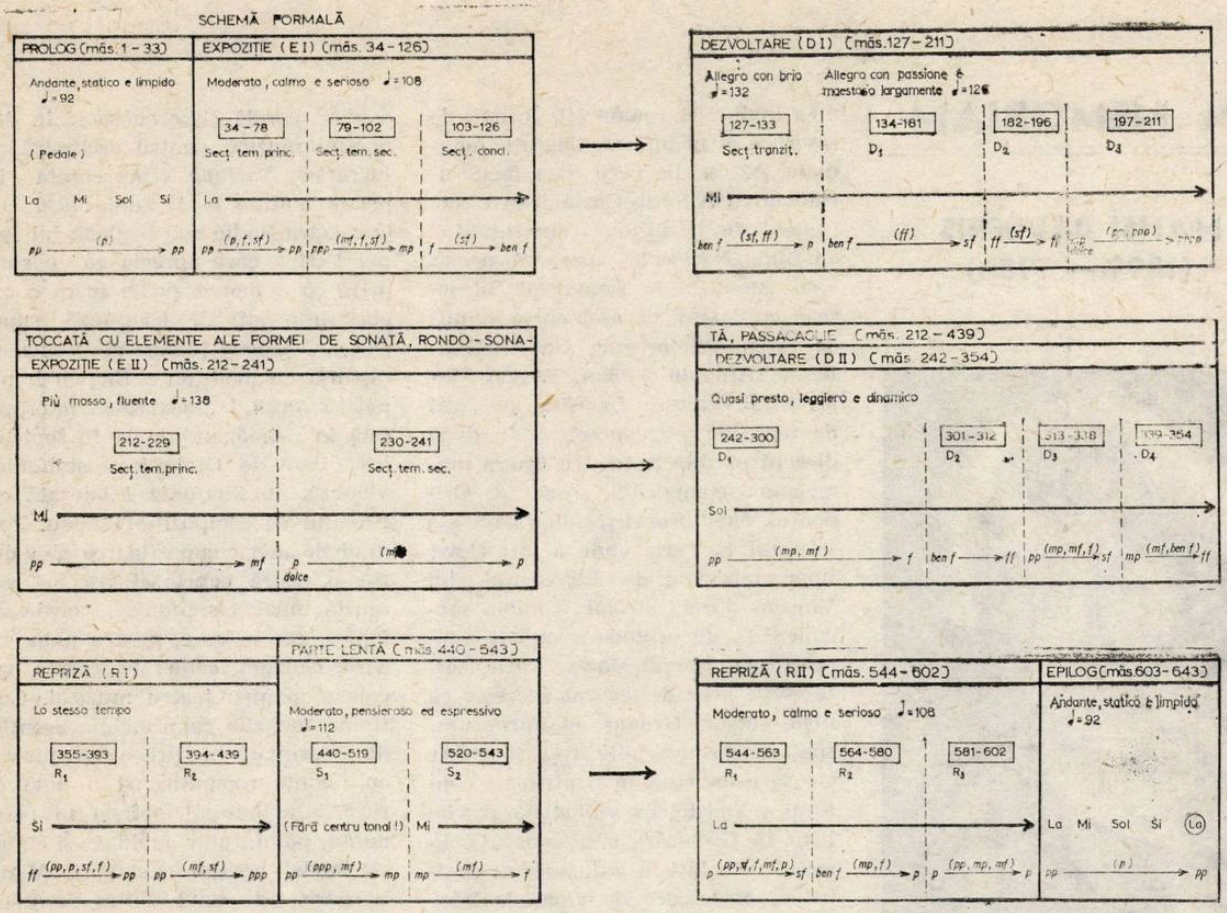
lor pe 5 voci din Secț. tem. colat. a Exp. II ; coralul lemnelor pe 4 voci din DII_3 ; coralul alămurilor pe 6 voci din DII_4 ; coralul alămurilor pe 4 voci din Partea lentă etc.). Un alt aspect interesant ce decurge din scriitura de coral constă în efectul de ecou creat prin investirea cu două culori timbrale diferite — ex. coralul pe 7 voci al alămurilor din Secț. concl. a Exp. formei de Sonată integratoare se va repeta identic, în ecou, la lemne, iar coralul pe 4 voci al alămurilor din Partea lentă se va repeta, în ecou la lemnele grave. În privința coloanelor armonice avem un singur exemplu de ecou în DI_2, în virtutea dialogului dintre corzi și lemne. Ca un ultim aspect al tehnicii modale aplicate în perimetrul coralului armonic integral-cromatic, menționăm procedeul răsturnării unei voci (purtătoare a unui mod integral-cromatic) în armonie, respectiv coloană armonică (cazul celor 4 „valuri dezvoltătoare ale Secț. tem. princ. din Exp. I) ca urmare a aplicării unei rotații de 90°.

Dezvoltată prin mai puține structuri, dar nu mai puțin originală și pregnantă, gîndirea de tip *POLIFONIC* dezvoltă aceeași substanță modală (moduri integral-cromatice, în special pe trasee liber imitative ex. traseele lemnelor din DI_1 în care fiecare linie participantă se bazează pe alt mod integral-cromatic, derulat fără repetări și făcînd mai rar loc Canonului amplu- ex. canonul virtual infinit al corzilor căruia i se adaugă ulterior și lemnele, din DII_2, ex. 23, măs. 300), și o singură dată fugii. Aceasta din



urmă, în formă liberă (Partea lentă), cu subiecte mereu transformate ce-și păstrează doar funcția expozitivă (vezi ex. 11) se va metamorfoza la rîndul său într-un canon virtual infinit, amplu proces de multiplicare căruia i se adaugă și lemnele ce intensifică această acțiune sonoră. Dacă Fuga liberă a Părții lente devine un model de mare rezonanță expresivă prin tonalitatea grav-meditativă interiorizată și totodată sentențială (prin virtuțile de profundă coeziune interioară ale acestui contrapunct linear în care fiecare melodie își deapănă destinul pe altă orbită, către infinit), nu același lucru se poate spune despre una dintre puținele proiecții heterofonice ale Simfoniei (existentă în dialogul între tema corzilor grave — Secț. tem. colat. din Exp. I —, și alte două entități de tip omofon ale lemnelor — măs. 79), chiar dacă aceasta angajează trei planuri sonore. Judecînd în ansamblu, acest tip de structură de referință arhetipală (ca și ecoul într-o ordine de referință folclorică, dar ca și fuga într-o ordine de referință formală preclasică), conferă un plus de contur „mioritic" unui edificiu simfonic deja debordant prin varietatea și ritmul alert al derulării structurilor melodice, ritmice, armonice și polifonice.

V. Într-adevăr, varietatea în unitate rămîne principala caracteristică a acestei Simfonii ce poate fi considerată drept cea mai laconică dintre simfoniile bergeriene (d.p.d.v. al economiei de mijloace și nu al valențelor exprsive !). Adăugînd acestei caracteristici extraordinare claritatea rezultată dintr-o viziune arhitectonică originală, proiectată pe ample suprafețe sonore dar mereu raportabilă la esențele generatoare (cele 4 sunete-piloni ale nucleului de bază al Simfoniei : La, Mi, Sol, Si), obținem o imagine destul de adecvată, chiar dacă mult mai apropiată de aspectul unui ecorșeu, decît de rafinatul joc de drapare a materiei în haina integră. Substanța muzicală vie, dinamică și impetuoasă prin ritmul alert al consumării evenimentelor sonore poliplane, chiar dacă mereu reductibilă la substratul imanent al pedalelor (bazate pe sunetele-pilon) continue sau ritmate, se derulează cu mare forță epică pe un tipar arhitectonic ce-și estompează permanent rigoarea (controlabilă la cel mai mic nivel sintactic) cu ajutorul fanteziei improvizatorice. Metaforă, zămislită din fluxul primenitor al ideii de cîntec lung, *Simfonia a XV-a* mai poartă în heraldica sa repere arhetipale (formale) de tip preclasic (Fuga, Rondo-Sonata, Scherzo-ul), contopindu-le într-o armonioasă unitate a contrariilor, în care mai deslușim și mariajul ideii de formă închisă (cu Prolog și Epilog) cu aceea de formă cu ample și surprinzătoare deschideri (propunerea în locul Reprizei formei de Sonată integratoare a unei Toccate cu elemente ale formei de Sonată, Rondo-Sonată, și Passacaglie, intercalarea între Repriza Toccatei cu elemente... și Repriza formei de Sonată integratoare, a unei Părți lente ce ne reamintește de rolul Episodului în Poemul romantic). După cum vom vedea în schema formală alăturată, gîndirea dinamică și agogică slujește cu o deosebită eficiență aceeași idee de claritate (proiectarea tempourilor pe mari suprafețe sonore,



arcuirea dinamică destul de amplă ce nu abuzează de alăturări contrastante), care, în virtutea unei virtuozități constructive a compozitorului, se conjugă în mod ideal cu aceea de complexitate (o complexitate ce derivă dintr-o neobosită alăturare de contrarii : în forma fixă — forma improvizatorică ; forma închisă — forma deschisă ; claritate și echilibru de tip clasic — dinamism și retorică de tip romantic ; repetativ-evolutiv etc.). Ceea ce nu poate suplini, însă, nici o schemă formală și nici analiza de față este impresia sonoră a acestei Simfonii, vibrantă și profund meditativă, valența sa interogativă și audio-interogativă, olimpiana provocare întru bine și frumos a creatorului întors de pe acum cu fața spre cîmpiile Elizee.

Ileana URSU

IN MEMORIAM

MANSI BARBERIS
(1899 — 1986)

În miez de toamnă cu zări ruginii și cu tînguiri de frunze preludiind o nouă arcuire în curgerea inexorabilă a timpului, pregetă să mai bată o inimă plămădită din dragoste de viață, din dragoste de artă, apoi își doarme somnul cel hărăzit de fire. Se curmă astfel suferința prelungă-n toamna vieții a aceleia care a fost și este compozitoarea MANSI BARBERIS. Născută primăvara, a rămas cu sufletul primăvăratec peste tumultul vieții, cu farmecul senin al făpturii peste trecerea anilor împlinindu-și destinul de artistă la cumpăna dintre mistuitorul demers al creației și conștiința datoriei împlinite. O viață dreaptă ca o coardă întinsă, după expresia enesciană, emblemă morală și estetică și pentru Clemansa Barberis, fiică a Iașului, descinzînd dintr-un tată italian consacrat ca vrednic inginer în construcțiile feroviare românești și o mamă de spiță franceză, aparținînd familiei Cazaban, ea însăși reprezentată în lumea ingineriei românești. În anii de răscruce ai primei conflagrații mondiale, Mansi Barberis și-a făcut ucenicia cu Alfonso Castaldi la disciplinele de bază ale compoziției și cu Luigi Narice la vioară. A urmat apoi cursurile la Conservatorul ieșean cu dascăli de asemeni renumiți ca Sofia Teodoreanu, Gavril Galinescu, Antonin Ciolan, Enrico Mezzetti. Învățătura însușită aici atît de temeinic s-a concretizat în două direcții predilecte pentru tînăra muziciană : compoziția și canto. Orizontul unei pregătiri laborioase s-a împlinit la Paris unde a fost eleva unor muzicieni de importanța lui Vincent d'Indy și Noël Gallon, precum și la Viena unde a studiat compoziția cu Joseph Marx. Dacă aceste etape s-au desfășurat succesiv, ca niște suișuri *Gradus ad Parnasum*, spațiate în deceniile trei și patru, ele se integrează unei afirmări continui a artistei ca violonistă și violistă în Orchestra simfonică „G. Enescu" din Iași în anii imediat postbelici, profesoară de vioară la Școala Normală de Fete, violonistă în Orchestra simfonică „Moldova" din orașul natal în deceniile 4—5, profesoară de canto la Institutul de teatru „I.L. Caragiale" și la Conservatorul bucureștean în deceniile 6—7. A inițiat și a condus Cvartetul „Femina", a fost parteneră în diferite ansambluri camerale și s-a afirmat ca solistă. Slujind muzica în care a aflat rațiunea existenței ca ființă gînditoare și sensibilă, Mansi Barberis s-a dedicat compoziției cu pasiune și responsabilitate trăind cu plenitudine chinuri și bucurii în înțelesul pe care i-l relevă cu nuanțe și intensități distincte apartenența ei la genul feminin.

Prin dăruirea și împlinirile sale creatoare, Mansi Barberis s-a consacrat într-adevăr ca prima femeie compozitor din cadrul școlii noastre muzicale, înaintașa ei Elena Asachi activă de la început tot în viața artistică ieșeană, deschizînd drumul în această privință. Înscriindu-se cutezător în problematica școlii noastre componistice moderne, M. Barberis obține în deceniul III o mențiune în cadrul Premiului național de compoziție „G. Enescu" cu o piesă corală și se consacră în domeniul muzicii pentru orchestră cu lucrarea *Viziuni* prezentată în primă audiție la 17 iunie 1936 de Orchestra Radio sub bagheta lui Ionel Perlea care aprecia ca „o surpriză că o femeie poate lucra o orchestrație atît de complexă, superioară". Acestei lucrări de asemenea distinsă cu mențiunea Enescu îi urmează *Suita I „Pastorală"* interpretată în primă audiție la 16 septembrie 1937 de Orchestra simfonică vieneză, de *Simfonia I* onorată cu Premiul de compoziție Enescu. Pornind de aici compozitoarea și-a durat o operă cuprinzătoare în genurile muzicii simfonice, vocal-simfonice, concertante, pentru pian, vioară, clarinet, camerale, corale, vocale și pentru teatru muzical. Cultivînd melodia ca principiu esențial de exprimare a lirismului însorit, cu nuanțe romantice și o notă de reverie avîndu-și obîrșia în rezonanța pămîntului moldav și luînd ca model creația enesciană, Mansi Barberis este unul dintre promotorii liedului românesc modern prin cele o sută de piese inspirate din poezia românească și universală, precum și unul dintre compozitorii reprezentativi ai Operei românești. *Apus de soare, Kera Duduca, Căruța cu paiațe* transpunînd sonor libretele românești și *Domnița din depărtări*, muzicalizare a piesei lui Edmond Rostand în traducerea lui Mihai Codreanu, au rostit și rostesc prin dăruirea ansamblurilor noastre lirice mesajul unei arte de caldă vibrație, de puternică dragoste de oameni. Străină de abstracțiunea în artă, Mansi Barberis s-a impus prin sinceritatea inspirației, prin omenescul artei sale componistice interpretative și pedagogic-muzicale, contribuind cu bogata sa experiență, cu măiestria proprie la edificarea spirituală a tinerilor muzicieni și a publicului larg. Pentru meritele sale artistice a fost distinsă cu ordine și medalii ale Republicii Socialiste România.

În numele Uniunii compozitorilor și muzicologilor aduc maestrei dispărute un profund și îndurerat omagiu și exprim greu încercatei familii sincere condoleanțe.

Dr. Vasile TOMESCU

CONCURSUL CÎNTECULUI OSTĂȘESC „TE APĂR ȘI TE CÎNT, PATRIA MEA"

Parte integrantă a Festivalului Național „Cîntarea României", cea de a VII-a ediție a Concursului cîntecului ostășesc este o încununare firească a eforturilor depuse de organizatori, pentru permanentizarea și continua îmbogățire a acestei prestigioase manifestări cultural-artistice și educative care, încă de la prima sa ediție, s-a impus definitiv ca un eveniment de seamă al vieții noastre muzicale.

Organizat cu pricepere și pasiune de Ministerul Apărării Naționale, Concursul cîntecului ostășesc, sugestiv intitulat „Te apăr și te cînt patria mea" se bucură de o bine meritată prețuire, ocupînd un loc distinct în calendarul manifestărilor cultural artistice, periodice, care dau strălucire, relief și culoare, peisajului muzical al României Socialiste.

Actuala ediție a Concursului s-a desfășurat pe fundalul de puternică efervescență a vieții noastre politice și social-economice, generată de omagierea în acest an a unor evenimente de profundă rezonanță în conștiința întregii națiuni — împlinirea a 65 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, a 50 de ani de la procesul de la Brașov al luptătorilor comuniști și antifasciști, a celor 21 de ani de la cel de-al IX-lea Congres al partidului, piatră de hotar în amplul program de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate, precum și cea de-a 42-a aniversare a actului istoric de la 23 august 1944, care a deschis calea unor profunde transformări revoluționare, înfăptuirii înaltelor idealuri de progres și civilizație ale poporului român.

O dovadă a interesului sporit de care s-a bucurat cea de a VIII-a ediție a Concursului cîntecului ostășesc o constituie atît numărul mare de autori — compozitori și poeți — care au creat lucrări pentru această ediție a Festivalului tru această ediție, cît și calitatea creațiilor prezentate la acest concurs.

Cele 410 lucrări prezentate în actuala ediție a Concursului dintre care 121 cîntece patriotice și revoluționare, 173 marșuri și 116 piese de muzică ușoară semnate de 290 autori — compozitori și poeți — demonstrează atenția și aprecierea deosebită de care se bucură această prestigioasă manifestare din partea creatorilor de frumos din patria noastră.

Tematica largă, cuprinzătoare, propusă participanților la concurs prin regulamentul de organizare a fost de natură să mobilizeze într-un mod fericit resursele creatoare ale compozitorilor și poeților care — prin lucrările realizate — au reușit să dea expresie sentimentelor de dragoste față de patria și partidul nostru, față de secretarul general al partidului, comandantul suprem al forțelor armate, tovarășul Nicolae Ceaușescu, hotărîrii nețărmurite a ostașilor României Socialiste de a se instrui, cu pasiune și dăruire, pentru a fi gata oricînd să apere, împreună cu întregul popor, cuceririle noastre revoluționare, independența, suveranitatea și integritatea teritorială a patriei noastre.

Așa cum spuneam, actuala ediție a Concursului „Te apăr și te cînt patria mea" a înregistrat un flux masiv de creații noi — cîntece patriotice și revoluționare, marșuri și cîntece de muzică ușoară oferind ascultătorilor o muzică mai atractivă, optimistă și mobilizatoare, cu o mai largă paletă melodică și ritmică și cu o mai mare diversitate tematică. Totodată este de menționat faptul că și de această dată creațiile prezentate în concertele finale ale Concursului au beneficiat de aportul unor valoroase formații corale și instrumentale, precum și a unor soliști și dirijori de prestigiu, care le-au asigurat o interpretare de înalt nivel artistic, întreaga manifestare transformîndu-se într-o adevărată sărbătoare a vieții muzicale românești.

Consider că actualul Concurs „Te-apăr și te cînt patria mea" se înscrie pe linia ascendentă cu care ne-am obișnuit în decursul edițiilor anterioare și sper că multe dintre cîntecele prezentate în concertele finale vor fi cîntate nu numai de ostașii sub arme, ci și de alți cetățeni ai patriei noastre, ele adresîndu-se, practic, întregului popor.

În numele juriului și al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor adresez cele mai calde felicitări autorilor ale căror cîntece au fost distinse cu premiile Concursului și le urez noi și mari succese în activitatea lor viitoare pusă în slujba înălțării continue a edificiului culturii noastre socialiste.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

* * *

A VIII-a ediție a Concursului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea!" a fost cu certitudine o reușită prin ținuta organizatorică și prin frumoasele realizări interpretative găzduite de Studioul de concerte al Radioteleviziunii. Ea a avut o dublă orientare: cea de spectacol, aducînd în centrul atenției valorile artistice, urmărind calitatea și strălucirea programelor oferite și cea competițională, vizînd lucrări închinate vieții militare, multiplelor ei aspecte, reflectînd sensurile înalte ale acesteia, punînd în lumină bogăția de sentimente trăite de cei aflați sub drapel (de la mîndrie și responsabilitate la dorul, la dragostea de locul natal, de cei de acasă). Deci, desfășurarea celor trei concerte-concurs (10, 11 și 12 octombrie) — structurată în trei secțiuni: cea de cîntece patriotice, urmată în primele două seri de cea de muzică ușoară, ultima zi a competiției fiind dedicată marșurilor ostășești — a reunit cîntece-imbold și cîntece-poem, unele de o exuberanță tinerească iar altele nostalgice, unele pregnante, de o energie de-a dreptul explozivă, iar altele străbătute de lirism și sensibilitate.

Dacă selecția de cîntece patriotice a permis relevarea preocupării pentru diversificarea sferei tematice și expresive a limbajului componistic — unele pagini remarcîndu-se prin complexitatea scriiturii, vădind elemente modale, evoluții armonice sau polifonice deosebite — redezvăluind individualitatea stilistică a unor autori sau afirmînd căutările altora de a-și defini personalitatea creatoare, concursul de marșuri ostășești a avut ca notă dominantă accesibilitatea, concretizată în intonații și ritmică pregnante, viguroase, avîntate. Unele partituri s-au impus prin vioiciune și discursul inspirat, plin de elan (un exemplu l-a constituit **Saltă pasul voinicește** — muzica Mircea Bădulescu, versurile Ion Țîrlea), altele au atras atenția prin prospețimea melodică de factură populară, printr-o riguroasă conducere a liniilor vocale (cum au fost cele semnate de Ion Pelearcă — **Ostași ai Epocii de**

aur, sau de Iovan Miclea și Traian Rеu — **Ostașii primăverii.**) Valențele mobilizatoare, de înflăcărat îndemn ale majorității lucrărilor prezentate s-au reliefat cu forță prin dăruirea și precizia interpretativă ce a caracterizat fiecare dintre formațiile ce au apărut pe scenă: corul Regimentului de Gardă, dirijat de căpitan Tudor Chiva, corul Școlii Militare de Muzică, — pregătit de Ioan Golcea, corul ostășesc „Albatrosul" — condus de plut. adj. Marin Huditeanu și formația îndrumată de Silvia Secrieriu, reunind corul de ofițeri-femei al Casei Centrale a Armatei și corul „Armonia".

În general cantabilitatea și coordonatele devenite tradiționale muzicii ușoare românești s-au detașat ca atribute primordiale ale pieselor de gen oferite în această ediție a Concursului ; au fost însă și autori care au optat pentru dinamism și exuberanță, pentru melodii antrenante (George Grigoriu, Dan Dimitriu, Viorel Gavrilă și alții), verva și nervul accentelor fiind puse în lumină prin varietatea tratării orchestrale — subliniată de Orchestra de Estradă a Radioteleviziunii condusă de Cornel Popescu, ca și prin conturul diferențiat al fiecărei tălmăciri solistice.

Importantele sensuri educativ-formative ale celor trei secțiuni ale manifestării s-au demonstrat cu un plus de vigoare odată cu fiecare nouă ediție ; tocmai de aceea merită privită cu mai multă atenție consonanța valorică a textului muzical și a celui poetic, chemate să-și împletească mesajul într-o unitate de gîndire și simțire, într-o firească identificare a arcuirilor expresive. Necesitatea unei astfel de mențiuni se justifică prin faptul că am putut asculta în cadrul celor trei concerte-concurs și lucrări a căror calitate muzicală a fost umbrită de banalitatea și chiar de mediocritatea versurilor. Profunda vibrație cărora aceste partituri îi dau viață solicită cu certitudine o cît mai înaltă ținută a exprimării sale, a alegerii metaforei poetice și a dimensiunii componistice — linie pe care sperăm să o ilustreze în continuare această manifestare de pu ternică rezonanță în peisajul nos tru muzical.

Anca Ioana ANDRIESCU

Lucrările premiate în cadrul celei de a VIII-a ediții a Concursului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea"

CÎNTECE PATRIOTICE

PREMIUL I : Ostaș al țării mele — muzica Dinu Stelian, versurile : Mircea Block.

PREMIUL II : Al nostru comandant suprem — muzica : Iovan Miclea, versurile : Nicușor Constantinescu.

PREMIUL III : Chemarea gliei strămoșești — muzica Dumitru Niculicea, versurile: Petre Dragomir.

PREMIUL CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE : Glorie Partidului Comunist Român — muzica : Sergiu Eremia, versurile : Viorel Cozma.

PREMIUL COMITETULUI CENTRAL AL UNIUNII TINERETULUI COMUNIST : Să păstrăm ce-am moștenit — muzica Ban Bălan, versurile Nicolae Dumitru

PREMIUL UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR : Mircea cel Mare la Dunăre — muzica : Gheorghe Bazavan, versurile : Ioan Meițoiu.

PREMIUL UNIUNII SCRIITORILOR : Românie, plai de dor — muzica : Claudiu Negulescu, versurile : Nicolae Dragoș.

MENȚIUNI : Viteji ostași — muzica : Mircea Stan, versurile : Vasile Constantinescu.

Sintem țara — muzica : Ioan Ursu, versurile : Grigore Jucan.

De strajă țării — muzica : Nicolae Bucur, versurile: Nicușor Constantinescu.

MARȘURI OSTĂȘEȘTI

PREMIUL I : Saltă pasul voinicește — muzica : Mircea Bădulescu, versurile : Ion Țîrlea.

PREMIUL II : Ostași ai Epocii de Aur — muzica și versurile : Ion Pelearcă.

PREMIUL III : Sînt al patriei soldat — muzica : Ionel Croitoru, versurile : Emil Almășan, Marius C. Nica.

PREMIUL MINISTERULUI DE INTERNE : Ostașii primăverii — muzica : Iovan Miclea, versurile : Traian Reu.

PREMIUL JURIULUI : Marinari din România — muzica : Marin Huditeanu, versurile : Virgil Bostănaru.

PREMIUL INSTITUTULUI DE CERCETĂRI ETNOLOGICE ȘI DIALECTOLOGICE: Mîndre sînt studentele-ostași — muzica : Gheorghe Drăghia, versurile : Emil Almășan, Marius C. Nica.

MENȚIUNI : Cîntec pentru rachetiști — muzica : Barbu Vîlceanu, versurile : George Florin Cosma.

Marșul vînătorilor de munte — muzica : Alexandru Biriș, versurile : Emil Almășan, Marius C. Nica.

Cu stelele iubirii — muzica : Liviu Gănescu, versurile : Adrian Mierlușcă.

MUZICĂ UȘOARĂ

PREMIUL I: Armata noastră minunată — muzica : George Grigoriu, versurile : Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu.

PREMIUL II : Hei, bravi ostași — muzica : Dan Dimitriu, versurile : Eugen Rotaru.

PREMIUL III : De veghe la liniștea țării — muzica : Dan Beizadea, versurile : George Mihalache.

PREMIUL UNIUNII COMPOZITOTILOR ȘI MUZICOLOGILOR : La unison — muzica : Ion Cristinoiu, versurile : Angel Grigoriu.

Cinstire ție, plai al Mioriței — muzica : Ion Cristinoiu, versurile : Mircea Block.

PREMIUL BIROULUI U.T.C. DIN CONSILIUL POLITIC SUPERIOR AL ARMATEI : Cînt pentru voi — muzica : Ionel Tudor, versurile : Mircea Block.

MENȚIUNI : Gornistul îndrăgostit — muzica : Adalbert Winkler, versurile : Constantin Cîrjan.

Cu tricolorul la catarg — muzica : Teodor Moisescu, versurile Petre Nicolae.

La ceas de împlinire — muzica : Viorel Gavrilă, versurile : Eugen Rotaru.

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

I. Emil Simon—Marin Cazacu

Primul concert simfonic al orchestrei Filarmonicii „G. Enescu" din luna octombrie şi-a propus să continue buna tradiţie, cultivată şi în cadrul stagiunii trecute, de a aduce în faţa publicului meloman personalităţi interpretative autohtone valoroase, care, prin rezonanţa numelui şi a activităţii lor concertistice, să reprezinte adevărate garanţii ale unor evoluţii de excepţie. În seara de 2 octombrie, aceste repere au fost, prin urmare, apreciatul dirijor clujean Emil Simon şi tînărul violoncelist Marin Cazacu, care după cum era de aşteptat, au evoluat la cel mai elevat nivel artistic. Un prim argument al acestei consideraţii ni l-a oferit prima audiţie bucureşteană a piesei *Rezonanţe* pentru 24 de suflători, vibrafon, celestă şi glockenspiel de Hans Peter Türk, compozitor clujean descins din şcoala maestrului Sigismund Toduţă, posesor al unui bogat catalog de lucrări camerale, instrumentale, vocal-simfonice, corale, ce probează căutarea unui echilibru între expresie şi construcţie — bazată pe îndelungi procese de variaţionare a unei substanţe tematice laconic formulate, prin instaurarea unei atmosfere sonore esenţializate, în care fenomenul acustic al rezonanţei capătă multiple oglindiri. Vehiculînd cu claritate substanţa tematică, cele 5 părţi constitutive ale lucrării (elaborată în anul 1977) ce urmează o formă de punte (în sensul grupării părţilor externe — 1, 2 şi 4, 5 — în jurul părţii a 3-a ce reprezintă axul de simetrie), ne-au prilejuit întîlnirea cu multiple efecte de ordin timbral, dar, în primul rînd, cu o viziune arhitectonică slujită cu elocvenţă expresivă, fenomenul acustic al rezonanţei fiind sugestiv reflectat în partea centrală ce supune un singur acord de 6 sunete unei perpetue variaţionări ritmice, dinamice, coloristice, precum şi prin repetarea inversată în oglindă a părţilor 1 şi 2, aspect ce sugerează ecoul unei rezonanţe. După atmosfera irizată a *Rezonanţelor*, *Concertul pentru violoncel şi orchestră în la minor opus 129* de R. Schumann a instaurat un climat al cantabilităţii, ideal conturat în dialogul dintre solistul Marin Cazacu — ce s-a dovedit acelaşi interpret matur, virtuoz în limitele bunului gust artistic şi de o sobrietate de admirabilă noblete interioară —, şi orchestra condusă cu deosebită competenţă de dirijorul Emil Simon. Momentul simfonic următor, reprezentat de *Simfonia a II-a în re major opus 73* de J. Brahms, s-a situat de asemeni în cadrul reperelor consacrate ale interpretării acestui opus, prilejuind o ultimă demonstraţie de înalt profesionalism a dirijorului Emil Simon.

II. Cristian Brâncuşi—Pavlina Dokovska

Un concert aflat sub semnul romantismului, dar şi al tinereţii de vîrstă şi spirit a fost cel din seara de 9 octombrie, ce i-a avut ca protagonişti pe dirijorul şi compozitorul Cristian Brâncuşi şi pe pianista bulgară Pavlina Dokovska. În program: *„Diafonii" pentru coarde şi percuţie* — în primă audiţie absolută — de Cristian Brâncuşi; *Concertul nr. 1 în mi bemol major pentru pian şi orchestră* de Fr. Liszt; un grupaj de momente celebre din operele wagneriene — *Uvertura „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg"*, *„Murmurul pădurii" din „Siegfried"*, *„Despărţirea lui Wotan"* şi *„Vraja focului" din „Walkiria"*. Din debut, concertul a reliefat personalitatea complexă a tînărului muzician Cristian Brâncuşi, prezent în dubla ipostază de dirijor-invitat (din 1983 este dirijor al formaţiilor RTV Române) şi compozitor confruntat cu emoţiile unei prime audiţii. Lucrarea prezentată — *„Diafonii" pentru coarde şi percuţie* (scrisă în 1986) ce face parte din ciclul *„Columna"* poate fi considerată reprezentativă pentru concepţia de moment a compozitorului, orientată spre desfăşurări sonore de mare limpezime, în care ştiinţa constructivă (relevabilă atît la nivelul întregului de tip variaţional, cît şi al fiecăreia dintre cele două părţi — prima, meditativă, dezvoltînd pe ample spaţii sonore tiparul unei passacaglii impregnate de volutele unei heterofonii, a doua, de factură tripartită, dinamică şi plină de contraste, propunînd un nou nivel de duplicare structurală, de unde şi titlul lucrării) devine subtext al unei nuanţate stări expresive. O explozie de energie şi culoare — astfel poate fi considerată participarea pianistei bulgare Pavlina Dokovska în momentul concertant lisztian, ce va rămîne, credem, unul dintre reperele interpretative ale noii stagiuni. Evoluînd pentru a doua oară în faţa orchestrei Filarmonicii „G. Enescu" condusă cu promptitudine de bagheta dirijorului Cristian Brâncuşi, pianista Pavlina Dokovska (deţinătoarea Premiului I la Concursul internaţional Debussy) copleşeşte auditoriul prin forţa, siguranţa, temperamentul impetuos — cu adevărat lisztian — şi fina muzicalitate, constrînsă unui simţ ritmic de o remarcabilă precizie. După arhiromantism — Concertul de Liszt —, hiperromantismul vine să pună un ultim accent, grandilocvent, unei seri muzicale atît de saturate de patos. Interpretarea *Uverturii operei „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg"* ca punct culminant al părţii a doua a concertului, precum şi a celor două momente muzicale din finalul *operei „Walkiria"* — „Despărţirea lui Wotan" şi „Vraja focului" — ce s-au bucurat de participarea excepţională a basului Pompei Hărăşteanu, un virtuoz al declamaţiei wagneriene rostite în original —, au proiectat un final apoteotic prin intensitatea trăirii afective, un final pe măsura unei seri marcate de talent şi profesionalism.

III. Mircea Cristescu—Ştefan Ruha

Din nou interpreţi români de notorietate, în concertul din 16 octombrie — dirijorul Mircea Cristescu şi violonistul Ştefan Ruha, un program incitant ce alătură unor opus-uri deja cunoscute melomanilor de la Ateneu o surpriză — *Variaţiunile „Enigma" opus 36* de Edward Elgar —, în sfîrşit, o atmosferă entuziastă ce l-a proiectat pe Ştefan Ruha în epicentrul aplauzelor. Un destin nu mai puţin fericit l-a avut audiţia *Cantatei „Răsărit de soare"* de Sergiu Sarchizov, al cărei mesaj de aleasă simţire patriotică (textul fiind semnat de Petre Codreanu) a irumpt viguros dintr-o substanţă muzicală modelată cu fantezie şi har orchestrator. Alternînd momente eroice cu oaze de lirism, *Cantata* plasează în centrul acţiunii sale şi un scurt „Arioso", moment cantabil susţinut de către tînărul bariton în plină afirmare, Alexandru Moisiuc. În privinţa *Concertului nr. 1 în re major* de Paganini, aprecierile laudative alternează, din păcate, cu amendamente datorate, în primul rînd, participării neglijente a orchestrei. Dacă începutul primei părţi ne-a creat impresia unei citiri la prima vedere, cu toate inerentele „dezastre" (decalaje, cînt drept şi inexpresiv etc.), următoarele pagini ale lucrării au avut o soartă din ce în ce mai bună, astfel încît am putut savura la justa valoare interpretarea pasionată, virtuozitatea ieşită din comun a unui Ruha dezlănţuit — în partea a treia a *Concertului* — şi culminînd în *„Variaţiunile pe o temă de Corelli"* de Tartini-Kreisler, în varianta orchestrală a lui Ştefan Ruha — piesă interpretată la cererea publicului. Din fericire, entuziasmele nu s-au stins nici în partea a doua a concertului, fiind susţinute atît de fiorul unei muzici neo-romantice de certă filiaţie brahmsiană — cele *14 Variaţiuni „Enigma"* de Ed. Elgar opus 36 (elaborate în 1899) —, cît şi de o in-

terpretare concentrată asupra sensurilor expresive ale unui discurs fremătător prin descătușările sale dramatice, dar și prin noblețea unor formulări lirice. Valențele psihologice ale celor 14 variațiuni — tablouri (în care alături de pianistul Stewart Powell, de Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy și adulatul Brahms — în grandioasa variațiune a 14-a — există și un „enigmatic" autoportret al autorului) au potențat, permanent, impresionantele fluxuri și refluxuri ale substanței sonore, purtînd, pe lîngă unele trăsături eclectice, și pecetea unui remarcabil talent și profesionalism. În sfîrșit, bravo Mircea Cristescu și orchestra Filarmonicii „George Enescu" — v-ați regăsit!

IV. Mircea Basarab — Alexandra Guțu

Cel de-al patrulea concert al lunii (23 octombrie) avea să ne aducă, pe lîngă reîntîlnirea cu dirijorul Mircea Basarab și violoncelista Alexandra Guțu (a cărei prezentare nu înțelegem de ce lipsește din pliantul-program, poate din neglijență ?!), și o surpriză de ordin repertorial — includerea de ultimă oră în cadrul programului a *Baladei „Mama lui Ștefan cel Mare"* de Gheorghe Dima în locul *Cantatei pentru bariton, cor mixt și orchestră „Soclu peste timp"* de Liviu Glodeanu. Înlocuind rezonanțele contemporane ale muzicii lui Liviu Glodeanu (o promisiune extrem de tentantă, din păcate neachitată), *Balada „Mama lui Ștefan cel Mare"* de Gheorghe Dima a reușit, la un veac de la zămislire (1884) să-și păstreze nealterată prospețimea, izvorîtă dintr-o prioritară sinceritate a simțirii mai mult decît dintr-o virtuozitate de ordin componistic. Larga cantabilitate a părților vocale susținute cu aplomb interpretativ, deși nu în cea mai bună formă vocală, de către Mihaela Agachi și Emil Iurașcu, fiorul baladesc și tonalitatea emoțională caldă și firească, au făcut din momentul Gheorghe Dima un reper de succes al concertului. Evoluînd cu aceeași susținere, orchestra Filarmonicii „George Enescu" s-a dovedit o ideală parteneră de discurs în *Concertul pentru violoncel și orchestră nr. 1* de C. Saint Saëns, permițînd astfel o splendidă demonstrație de virtuozitate a violoncelistei Alexandra Guțu. Stăpînind cu egală măiestrie toate registrele instrumentului său, Alexandra Guțu se află într-o permanentă autodepășire, miza finală, de care se apropie vertiginos, fiind perfecțiunea.

V. *Florian Hollard — Ion Voicu*

Așteptat ca un concert-eveniment în virtutea înscrierii pe afiș a numelui de amplă rezonanță violonistică a lui Ion Voicu, precum și celui, mai puțin cunoscut la noi, al dirijorului francez Florian Hollard, ultimul concert al lunii octombrie a dezamăgit, într-o anumită măsură, publicul meloman. Nu ne referim la participarea solistică a violonistului de talie internațională Ion Voicu în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* de Mendelssohn Bartholdy, ca întotdeauna în formă și înălțînd prin virtuozitate, siguranță, strălucire și acurateță, premizele unui context interpretativ mediocru — datorate în primul rînd dirijorului francez Florian Hollard. Cu atît mai puțin la cele două *Sinfonii* de Giovanni Gabrielli prezentate într-un inspirat aranjament orchestral (pentru corzi și clasicul cvintet de alămuri), ce nu a ridicat probleme deosebite de ordin interpretativ, ci la viziunea discutabilă a dirijorului francez asupra *Simfoniei a IV-a opus 98* de J. Brahms. Dincolo de lipsa de inspirație, probată prin alegerea unei partituri atît de diferite de disponibilitățile interpretativ-afective ale dirijorului, am remarcat o concepție stilistică superficială, în care gratuitatea grațioasă, capriciul nejustificat, lipsa de fluență alternată pe alocuri cu frazarea de tip „café-concert", s-au cuibărit cu ostentație. De neînțeles rămîne și sonoritatea urîtă, spartă, emisă de compartimentul corzilor, reticența la ideea de coeziune și consistență în avantajul unei plutiri aeriene. Trebuie să recunoaștem că nimic nu este mai străin celebrei partituri brahmsiene decît această interpretare (datorată unei dispoziții de moment, sau poate, cu mult mai grav, unei gîndiri eronate) pe care nu am dori-o repetată pe viitor.

Ileana URSU

Concertele Radioteleviziunii

Paul Popescu — Levon Ambarțunian

Deschiderea celei de-a 58-a stagiuni a formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii — joi 2 octombrie — s-a realizat printr-un program de largă audiență, circumscris ciclului „Enescu — Ceaikovski". În fruntea orchestrei simfonice — Paul Popescu, avîndu-l ca solist pe violonistul sovietic Levon Ambarțunian.

Pentru început, *Suita I* de Enescu. Asistăm la o desfășurare sonoră ternă, lipsită de patos. Ce se întîmplă cu opusul enescian într-o astfel de situație? Spațiul unidimensional al *Preludiului la unison* — acest fluid de o expresivitate unică — se desubstanțializează, *Menuetul* — cu aerul său arhaic dar de o remarcabilă densitate — cade în desuetudine, nemaivorbind de *Intermezzo* unde dinamica necesită o subtilă gradare și de *Final* — grandioasă concluzie simfonică, de neconceput fără implicarea totală, fără prea-plinul sufletesc al celui ce îl tălmăcește.

Urmează *Concertul pentru vioară și orchestră în re major opus 77* de Brahms. Tînărul violonist are de luptat cu un acompaniament de-a dreptul deconcertant prin incertitudinea „intrărilor" (mai ales alămurile), incertitudine ce privește atît rigoarea ritmică cît și cea intonațională. Discursul solistic — s-a „înecat" tot timpul în magma nefinisată a unei orchestre necorespunzător coordonate (ne întrebăm, oare există vreun membru al colectivului care nu cunoaște această lucrare?).

În sfîrșit, *Simfonia a V-a* de Ceaikovski, bine „pusă la punct" relevă o cu totul altă atitudine față de actul interpretativ. Modul în care Paul Popescu anvizajează partitura se dovedește în favoarea opusului cu numărul 64 al compozitorului rus. Fără a fi estompat, clocotul romantic este stăpînit; fiecare idee își impune personalitatea semantică în cadrul general al dramaturgiei clădite pe contrastul tematic bine reliefat. Amănuntul este luat în considerație, iar întregul capătă aspectul de finit. Iată cîteva date esențiale în abordarea lucrărilor ce aparțin marelui repertoriu, situație în care memoria ascultătorului, dominată de interpretări celebre, determină o atitudine pronunțat critică a acestuia față de ceea ce i se propune. Și în acest caz, pentru a se entuziasma, el are nevoie dacă nu de o „versiune" măcar de o redare în spiritul partiturii.

Ludovic Baci — Cristina Anghelescu

O săptămînă mai tîrziu, dirijorul Ludovic Baci, în fruntea aceluiași colectiv, realizează un „simfonic" de înaltă ținută profesională, evidentă atît în pagina românească contemporană, cît și cea romantică sau impresionistă. O arie stilistică cuprinzătoare, solicitînd din plin disponibilitățile tehnice și muzicale ale interpreților. Ca de exemplu în noua creație a compozitorului Teodor Drăgulescu, intitulată *Unisoane*, simfonie de cameră dedicată păcii. Tehnica registrației este aici fructuos valorificată pentru a spațializa acumulările cromatice, deseori disonante, creatoare de atmosferă, sugerînd pericolul războiului ce planează asupra omenirii (partea a II-a), în contrast cu luminozitatea temelor cu caracter folcloric ce alcătuiesc materialul muzical al părții I (lucrarea este un diptic).

Împreună cu Ludovic Baci, Cristina Anghelescu, solistă a *Concertu-*

lui pentru vioară și orchestră în re major op. 35 de Ceaikovski a optat pentru o concepție interpretativă potrivit căreia se urmărește — așa cum dirijorul însuși declară în Programul de sală — evitarea „exagerărilor romantice, a acelor rubato-uri la tot pasul, a efuziunilor sentimentale pe fiecare frază". Într-adevăr violonista a reușit o impecabilă construcție: logica formei s-a regăsit în firescul expunerilor, în precizia ritmică și simțul dinamicii. Temperamentul artistic al Cristinei Anghelescu stă neîndoielnic sub semnul lucidității. Sunetul său este cald și expresiv, cu o puritate de cristal. Nu ne mirăm așadar că interpretarea acestui concert i-a adus succesul la prestigiosul concurs „P.I. Ceaikovski" din 1986.

Partea a II-a a serii a fost consacrată unor pagini din muzica impresionistă, mai rar auzite în sălile de concert. *Pavana* de Ravel ne-a readus în memorie parfumul evocator al unor vremuri de demult. Forma în care a fost prezentată denotă deplina cunoaștere și însușire a subtilităților de orchestrație proprii compozitorului francez. Dar simțul culorii, suplețea mînuirii mijloacelor de exprimare specifice unui șef de orchestră s-au evidențiat în poeticele „schițe" debussiste închinate mării. Paleta expresivă surprinde marea în diferitele sale ipostaze. Sugestii melodice, frînturi efemere se împletesc cu tumultul amenințător, luxuriant ritmică constituindu-se ca puternic element de sugestie în tabloul general. Ludovic Baci a redat cu toată măiestria — și cu concursul de necontestat al orchestrei în susținerea foarte dificilei partituri — această revărsare de impresii și sentimente care este *Marea* de Debussy.

Paul Popescu — Mihai Ungureanu

Joi 23 octombrie sala Studio a Radioteleviziunii a găzduit un Concert simfonic extraordinar dedicat Zilei Organizației Națiunilor Unite, dirijat de Paul Popescu. Și-au dat concursul pianistul Mihai Ungureanu, corul Radioteleviziunii, dirijat de Aurel Grigoraș. În program: *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Fantezia pentru pian, cor și orchestră în do major op. 80* și *Simfonia a V-a în do minor opus 67* de Beethoven. Toată aprecierea pentru rigoarea și spiritul beethovenian în care pianistul Mihai Ungureanu și-a gîndit textul solistic ca și pentru excelenta pregătire a corului.

Filarmonica „Moldova" din Iași

Joi 16 octombrie Studioul de concerte a avut ca oaspete Filarmonica ieșeană condusă de Ion Baciu. Prestigiosul colectiv simfonic, ale cărui succese în țară și peste hotare sînt notorii — dovadă și sala arhiplină — impresionează în mod deosebit prin calitatea interpretării (corzile în special au consistență, omogenitate timbrală, demonstrează o virtuozitate excepțională). Ion Baciu, artist dăruit, menține incandescența trăirii actului artistic în fiecare instrumentist. Rezultatele sînt pe măsură. Prima parte a programului a alăturat două creații brahmsiene — *Concertul pentru pian și orchestră op. 15 nr. 1 în re minor* și *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră op. 102* (semnificativă asocierea celei dintîi și a ultimei creații simfonice semnate de compozitor).

Foarte tînărul — are 18 ani — pianist francez Pierre Etcheverry, invitat ca solist, nu este prima oară oaspetele Filarmonicii „Moldova"; el a interpretat sub aceeași baghetă *Concertul în la minor* de Schumann, *Concertul în re minor* de Bach și *Concertul nr. 2* de Rahmaninov. Talentul său este indiscutabil, dar modul de a se apropia de Brahms vorbește despre o vîrstă poate încă fragedă. Violoncelistul Alexandru Moroșanu — artist matur, acreditat de viața muzicală — a avut în violonistul Viny Pham, la fel de tînăr ca și compatriotul său, un partener dovedind deplina asimilare a datelor stilistice.

În încheierea acestei remarcabile seri muzicale — Suita *Romeo și Julieta* de Prokofiev — dinamică, dramatică și spirituală, plină de sugestii, a relevat o dată mai mult o orchestră virtuoză condusă de unul dintre cei mai apreciați dirijori ai țării.

Michaela ROȘU

Premieră la Opera Română

Ion Vodă cel Viteaz de Gh. Dumitrescu

Am venit la premiera dramei muzicale *Ion Vodă cel Viteaz* de Gheorghe Dumitrescu (26 octombrie) cu sentimentul reîntîlnirii uneia dintre marile creații ce au trasat drumul operei românești în ultimele decenii. Fără îndoială, pentru cel care a auzit sau a mai văzut această epopee eroică, memoria păstrează cu fidelitate impresii puternice. Aceasta în primul rînd datorită mesajului generos al unei creații de autentică trăire, definitorie pentru ceea ce înseamnă evocare a istoriei neamului. În suita de lucrări destinate scenei lirice de către Gheorghe Dumitrescu, *Ion Vodă cel Viteaz* deține, încă de la premiera absolută din 1956, un loc privilegiat. Multe din paginile operei au devenit antologice, s-au reascultat în concerte, emisiuni de radio și televiziune, au fost gravate pe disc. În perspectivă temporală, găsim aici cuprinse principalele idei ale muzicianului privind funcția spectacolului inspirat din istorie, de la semnificația ideatică la modalitățile de realizare. Gheorghe Dumitrescu, unul dintre cei mai de seamă creatori de gen din perioada contemporană, trasează astfel liniile de evoluție ale unei tematici prioritare în cultura națională. Argumentele succesului sînt prezente în generoasa inspirație melodică, în logica construcției dramaturgice, în diversitatea mijloacelor alcătuirii spectacolului. Partitura conține, în nucleu, ideea opțiunii pentru jertfa supremă, pusă în slujba libertății și dreptății, idee ce capătă configurații convingătoare în crearea tipologiilor eroice. Operă portret — în ceea ce privește personajul principal — *Ion Vodă cel Viteaz* apare totodată ca o personală sinteză a dramei muzicale populare, în care prezența poporului este determinantă. În sprijinul ideii vine și variata lume a melosului, bazată pe intonațiile muzicii românești, cumulînd fondul baladesc și cel al cîntecului folcloric, alături de tradiția cîntecelor de vitejie și de ecourile muzicii orientale. Iată deci o frescă a epocii, cu idei și sentimente de valoare perenă, vorbind contemporaneității despre nepieritoarea iubire de țară care are în inimile noastre un loc prețios.

Privind spectacolul prezentat de Opera Română, recunoaștem prezente toate aceste date ce compun lucrarea lui Gheorghe Dumitrescu. Valoarea de premieră este dată de fapt de reluarea, după un interval de peste un deceniu, a partiturii, cu date interpretative noi. În ce privește condițiile montării s-a apreciat, pe bună dreptate, de către teatru că păstrarea decorurilor premierei absolute, semnate de Toni Gheorghiu, este un act de cultură. Viziunea scenografului — împrospătată pe alocuri de Roland Laub — are vibrația frescei moldave, într-o paletă coloristică impresionantă și cu dimensiuni ale monumentalului, ce rezonează cu semnificațiile lucrării. Același proces s-a petrecut și în privința regiei, ce revine sub supravegherea lui Vasile Calomfirescu datele concepției lui George Teodorescu. Poate că, în acest sens, analiza psihologiei personajelor, ca și autenticitatea narațiunii, ar fi putut cîștiga printr-un plus de elaborare, evitîndu-se impresia unei redări ce se oprește prea adesea la schemă și rutină. Am înțeles însă

că unele condiții ale pregătirii spectacolului au favorizat trecerea prea repede asupra acestui capitol, ceea ce nu presupune imposibilitatea perfecționării sale pe parcursul suitei de programări din timpul stagiunii.

Dacă ne interesează în mod particular distribuția actuală, aceasta se datorează numelor înscrise pe afișul premierei de acum. Rolul titular este dificil și solicită o compoziție actoricească dublată de resurse vocale. Dan Zancu se confruntă curajos cu eroul moldav, îi conferă prestanța necesară și rezolvă pozitiv majoritatea problematicii muzicale. Reușita sa este încă o treaptă în ascensiunea acestui artist ce se relevă, în ultimele stagiuni, ca o valoare a primei noastre scene lirice. Surpriza spectacolului a fost însă Nicolae Andreescu — Ieremia —, deoarece pentru prima dată îl vedem pe acest cîntăreț pus în situația de a soluționa un rol pretențios. Trecerea spre asemenea roluri este marcată la Nicolae Andreescu de o prestație calitativ superioară altor creații anterioare, valorificînd o voce incisivă și un joc scenic bine nuanțat. Tot dintre surprize am semnala modul în care Florin Georgescu a știut să dea Păstorului Joldea atributele unui personaj cheie în desfășurarea narațiunii, punînd în lumină însușirile glasului său și scoțînd din anonimatul funcțional întreg rolul. Suita prezențelor spisodice are, în Ștefan Teodorescu, Ștefăniță Lascu, Lucian Marinescu, Cristian Mihăilescu, Alexandru Moisiuc, Nicolae Bratu, Corneliu Fănățeanu, Ion Grigorescu, interpreți care s-au adaptat cerințelor, la nivelul unei participări utilitare, în limitele convenției. Compozitorul cere mai mult de la rolurile feminine, cărora le acordă și momente solistice de remarcabilă frumusețe. Ruxandra Vlad face din Marica Doamna o frumoasă și semeață prezență, efect ce domină cîntul. În Roxanda, Elvira Cîrje are avantajul personajului „pozitiv", cu un melos mai cantabil și frumoase efecte expresive, majoritatea valorificate, în intenții și parțial în realizare. Tot solistic este și corul, acest ansamblu cu care ne-am obișnuit la cote de mare calitate sub conducerea lui Stelian Olariu. Se cîntă cu participare, vocile sună bine și se impun în numeroase scene de ansamblu, subliniind alura eroică a legăturii dintre domnitor și popor. Dialogul nu este același între scenă și orchestră. Constantin Petrovici pledează pentru dimensiunea simfonică a partiturii, ceea ce nu ar fi greșit dacă... vocile nu ar fi dezavantajate. Or, spectaculozitatea orchestrală îneacă spectacolul cîntat, dînd adesea impresia că monumentul are basoreliefurile estompate. Mai bine decît dialog, am numi această competiție de întîietate deserviciu...

Readucerea pe afișul Operei Române a lui *Ion Vodă cel Viteaz* înseamnă o acțiune pozitivă. Important mi se pare însă ca această „readucere" să nu fie formală. Să însemne, adică, și o acțiune de valorificare, cu ecou repertorial. Gheorghe Dumitrescu, acest maestru care a dăruit scenei românești atît de însemnate partituri, merită aceasta pe deplin.

Grigore CONSTANTINESCU

Tribuna tinerilor compozitori (X)

Un program de concert cameral cuprinzînd trei cvartete de coarde, un trio și o piesă pentru ansamblu vocal-instrumental ar putea părea încărcat și obositor chiar pentru publicul de specialitate atunci cînd ideile se pierd în lungimi, cînd tehnica nu-și află drumul expresiei sau cînd interpretarea nu prinde sensul compoziției.

Al zecelea concert al Tribunei tinerilor compozitori din 20 oct. 1986 a demonstrat însă că ideile bine puse în pagina cu portative, construcția riguros proporționată și inspirația plină de prospețime pe care interpreții reușesc să le transmită la maximă tensiune, pot menține intresul și atenția auditoriului, oricît de multe și dense ar fi lucrările ce îi sînt prezentate într-o singură după-amiază muzicală.

Autorii acestor lucrări, membri ai Cenaclului tinerilor compozitori din Uniunea compozitorilor și muzicologilor fac parte dintr-o nouă generație de creatori care începe să se definească prin seriozitatea pregătirii profesionale și sensibilitatea trăirii muzicale izvorîtă dintr-o incandescentă căutare a ideii și expresiei artistice. Concertul de față a pus în lumină numele unora dintre ei: Ana-Maria Avram, Dana Teodorescu, George Balint, Ioana Dobrinescu și Adrian Nichiteanu, prezenți fiecare cu o lucrare camerală ce poate fi un caracteristic început de drum.

Ana-Maria Avram a prezentat un *Trio pentru vioară, violă și violoncel* în care s-au putut remarca sugestivitatea sonorităților, a liniilor melodice creionate cu ușurința inspirației de moment, dialogul celor trei instrumente evoluînd într-o desfășurare ce pare aleatorică, dar se dovedește, în fapt, bine încadrată în timp. O mai atentă cizelare a detaliului și o mai precisă conturare a intențiilor ar putea conferi muzicii sale nu numai strălucirea unei clipe inspirate, dar și adîncimea unei gîndiri controlate. Interpretarea realizată de Trio „Romantica" (Gheorghe Dima — vioară, Ștefan Gheorghiu — violă, Constantin Gheorghiu-Holban — violoncel) s-a înscris pe linia acestei desfășurări timbrale de flash-uri sonore din care se străduie să se închege melodia.

O cu totul altă atmosferă a adus în scenă Dana Teodorescu. Lucrarea sa pentru ansamblu vocal-instrumental pe versuri de Horia Bădescu și Nichita Stănescu, *Ninsoare*, s-a remarcat prin prospețimea inspirației și poeziei sonore degajate din aliajul timbral al vocilor și instrumentelor (fluier, violă). Discursul muzical este condus cu pricepere, cu o voită simplificare a limbajului muzical, ce tinde spre claritatea și albul cuvîntului poetic rostit. Beneficiind de interpretarea unei voci solo originale și binecunoscute publicului concertelor camerale contemporane, compozitorul Cristian Alexandru-Petrescu, precum și de un grup vocal-instrumental format din: Alexandra Codreanu, Adina Teodorescu, Dan Dediu, George Balint, Constantin Bordei și Dana Teodorescu, lucrarea a făcut o bună impresie, evidențiind totodată dubla valență a unora dintre tinerii compozitori — aceea de a fi și interpreți ai propriilor lucrări sau a celor ale colegilor, colaborare ce demonstrează comuniunea de idei și preocupări care unește tînăra generație de compozitori și interpreți, asemeni altor generații anterioare, dîndu-ne sentimentul realei perenități a școlii muzicale românești.

Trecînd la seria celor trei cvartete prezente în concert, trebuie să remarcăm dintru început o trăsătură comună: buna cunoaștere și stăpînire a scriiturii de cvartet de coarde. Diferențierile ce se ivesc apoi țin de temperamentul și formația artistică a fiecăruia din tinerii autori.

Adrian Nichiteanu își construiește cvartetul *Voces Pacis* pe suprafețe melodice și armonice ample, fiecare parte a lucrării urmărind elucidarea unei problematici tehnice sau de atmosferă. Dorința de a spune mult duce însă uneori la prelungirea timpului muzical, care diluează puțin substanța întregului.

Tinerii interpreți ai cvartetului (Luminița Burcă — vioara I, Monica Costea — vioara II, Constantin Bordei — violă, Emanuel Pecingiu — violoncel) s-au străduit să realizeze în amănunt expresia lucrării și să-i dea consistența sonoră adecvată.

George Balint se desfășoară diferit în *Cvartetul* său de coarde. Discursul său sonor se elaborează din secvențe puse cap la cap, caracterizate prin concentrări de tensiuni și elanuri ce nu-și găsesc dezlegarea. Cursivitatea întregului pare astfel discontinuă și ideea muzicală, diversificîndu-se iar și iar, lasă mereu așteptată rezolvarea, asemeni unui Sisif al sunetelor.

Cvartetul care s-a distins însă prin originalitatea și perfecțiunea realizării este *Lamento di Europa* de Ioan Dobrinescu. Exploatînd valențele lumii muzicale netemperate, autorul reușește sonorități de o mare expresivitate și puritate so-

nară, într-o cursivitate mereu evolutivă, cu știința de a pune în valoare detaliul semnificativ. Explorată cu minuțiozitate, tehnica instrumentelor de coarde, aliată perfect sonorităților netemperate, este folosită cu eficiență și angrenată într-un flux sonor echilibrat și unitar.

Aceste două cvartete din urmă au beneficiat de o interpretare riguros tehnică și sensibil-expresivă (Bogdan Bobocea — vioara I, Valentin Năstase — vioara a II-a, Teodor Coman — violă și Radu Naghi — violoncel) contribuind la împlinirea artistică a unui concert cameral în care tinerii compozitori au colaborat perfect cu tinerii instrumentiști

Etalînd capacitatea creatoare a tinerilor compozitori din Cenaclul Uniunii, concertul cameral desfășurat în studioul Ateneului român a demonstrat că o atentă și serioasă alegere a lucrărilor programate înseamnă un concert de calitate, slujind în primul rînd intereselor marii muzici.

Mihaela MARINESCU

Stagiunea camerală Radio

Concert inaugural

Prima stagiune camerală organizată de Radioteleviziunea română s-a deschis marți, 7 octombrie 1986, cu un concert dedicat, în totalitate, muzicii lui Bach. Dincolo de tema generoasă, de capodoperele audiate sau de numele celor care le-au interpretat, trebuie subliniat caracterul manifestării în ansamblu, linia directoare imprimată de acest prim impuls artistic.

Depășind cadrul auster al manifestărilor curente, stagiunea camerală Radio își propune în fapt realizarea unui serial de concerte de popularizare a muzicii, menite să faciliteze contactul publicului cu arta sonoră. În acest sens, coordonatorii seratei, Doru Popovici și Iosif Sava, au pus accent în cuvîntul lor pe semnificația majoră a „lecției-Bach" în muzica universală, pe deschiderile generoase, umaniste ale operei marelui compozitor. Bogatele considerații de istoria muzicii, estetice, filosofice, muzicologice susținute de Doru Popovici și Iosif Sava au fost completate de exemplificări „pe viu" ce au acoperit, în bună măsură, diversitatea genurilor creației lui Bach, colorînd și din acest punct de vedere fizionomia concertului. Lucrări pentru pian, vioară, pentru diferite formații camerale, de la duo la cele orchestrale și vocal-instrumentale, au ilustrat un univers cu multiple fațete.

Interpreții, numeroși, s-au distins prin tălmăciri reușite ale operei compozitorului : reduse la puține minute de „emisie", fiecare din prezențe a reușit să intre în atmosfera specifică, să clădească, piatră cu piatră, un mozaic muzical grăitor.

Luminița Rogacev în *Ciacona*, Marin Cazacu și Steluța Radu în *Sonata în sol minor pentru violoncel și clavecin* (versiune cu pian) s-au detașat prin interpretări echilibrate, susținute tensional, ancorate în caracteristicile de stil instrumental bachian. Prin calitatea tușeului și prin sublinierea planurilor complexe ale scriiturii, Viniciu Moroianu a adăugat timbrului caracteristic al pianului, în pagini de coral, partită, preludiu și fugă, sonorități impresionante de orgă. O rostire gravă, împlinind, cu matură gîndire, sensuri artistice adînci. Delimitînd alte zone semnificative pentru genericul propus, ariile din *Cantata țărănească* și *Cantata cafelei* s-au derulat în pulsația susținută de soprana Georgeta Stoleriu, de Marta Joja la clavecin, Nicolae Maxim la flaut și Robert Dumitrescu la viola de gamba (altfel spus ansamblul *Grupetto*). Experiența bogată în domeniul muzicii vechi și-a spus cuvîntul și în aceste eșantioane de concentrată dar și calmă expresivitate. Finalul a aparținut orchestrei simfonice din Constanța, conduse de Paul Staicu. Impulsionat de fermitatea gestului dirijoral, ansamblul constănțean a dovedit, în *Concertul brandenburgic nr. 3* și în *Suita a II-a*, reale calități — omogenitate de sunet, de frazare, arcuiri suple pe tiparul formei, virtuozitate de grup.

Constituindu-se într-o formă inedită, mixtă, de spectacol, formă structurată în mai multe părți, îmbinînd cameralul cu simfonicul, expunerile teoretice cu exemplificările muzicale, concertul a deschis totodată seria viitoarelor manifestări de acest fel, așteptate cu viu interes.

Antigona ALEXANDRU

Cvartetul „Forum" — Etape ale integralei beethoveniene

Ambițiosul periplu beethovenian pe care formația academică „Forum" îl începea în toamna lui 1985 a continuat (conform promisiunilor) cu cele două concerte desfășurate în primăvara lui 1986 (2 aprilie cînd a fost întregit evantaiul *Cvartetelor op. 18*, fiind executate *numerele 4, 5 și 6)* și în toamnă (4 octombrie cînd au fost prezentate cele trei *Cvartete op. 59 „Razumovski")*. Dacă din seria *Cvartetelor op. 18* am reținut mai ales remarcabila performanță interpretativă realizată în celebra „La Malinconia", din *Cvartetul nr. 6 în si bemol major* (unde contrastele au fost subliniate convingător, jocul nuanțelor a fost urmărit cu subtilitate iar trecerile modulatorii, atît de surprinzătoare, au fost parcurse cu o logică impecabilă), din rîndul *Cvartetelor op. 59 ni* s-a impus mai ales versiunea interpretativă oferită în primul *Cvartet*, cel *în fa major*. Asamblajele au fost de cele mai multe ori foarte bune, cei patru membri ai formației știind să formeze fie un tot unitar și omogen (acolo unde textul beethovenian o cerea) fie să se detașeze în episoade solistice de moment unde am putut remarca finețea frazărilor lui Petre Lefterescu, promptitudinea și inteligența demonstrate de intervențiile lui Octavian Rațiu, sonoritățile calde ale lui Valeriu Pitulac, tonul expresiv al lui Vasile Țugui. Dinamicului scherzo, cu atacurile sale precise și incisive în staccato, i s-a contrapus noblețea planurilor melodice din Adagio, acest miez muzical substanțial fiind perfect învelit de superbul Allegro inițial (indiscutabil una dintre paginile de referință ale creației beethoveniene dedicate cvartetului de coarde) și finalul (puțin mai de circumstanță), utilizînd „tema rusă". Alături de acest *Cvartet* și *numerele 2 și 3* au beneficiat de o tălmăcire corespunzătoare deși oboseala (explicabilă) a marcat unele mici momente din al treilea *Cvartet* unde s-au produs cîteva desincronizări nesemnificative însă. Celebra fugă finală (adevărat „preludiu" la *Marea Fugă)* a pus la grea încercare pe cei patru muzicieni care însă au reușit să impună un punct de vedere muzical viabil asupra unei pagini extrem de pretențioase din acest punct de vedere. O construcție arhitectonică bine realizată, o performanță tehnică corespunzătoare, iată ce a condus la o încheiere în forță a unei seri muzicale de frumoasă ținută. Un public competent a apreciat călduros strădaniile și performanța notabilă a ansamblului academic răsplătind cu aplauze eforturile cu totul deosebite depuse de membrii formației. Cu toții așteptăm cu interes întîlnirile viitoare cu cvartetul „Forum" care se demonstrează a fi, cu fiecare nou concert al său, un ansamblu serios, unitar, capabil să realizeze versiuni interpretative remarcabile.

Dan BUCIU

RECITALURI

Ilinca Dumitrescu

La 7 octombrie, Ateneul român a găzduit recitalul unei dotate pianiste — Ilinca Dumitrescu.

Într-un repertoriu de factură romantică, interpreta a programat — și a construit ca punct culminant — două opusuri mozartiene : *Sonata în do major K V 545* și *Variațiunile în re major pe tema menuetului de Duport K V 573.*

Claritatea cu care a expus discursul maestrului de la Salzburg, seninătatea expresiei, măiestria frazării au oferit, în special în *Variațiuni*, o versiune de referință, demnă de a fi gravată pe disc.

În debutul recitalului, am avut posibilitatea să audiem două lucrări bine-cunoscute publicului : *Arabesca*

op. 18 și *Kreisleriana op. 16* de Robert Schumann. Am remarcat la Ilinca Dumitrescu felul personal de a „ataca" aceste piese de rezistență din repertoriul pianistic care, dacă la început deconcertă, amintirile oferind comparații, în timpul desfășurării discursului sonor te purta alături de interpretă, în aventura cunoașterii și re-creării acestor valori ale artei muzicale universale, ce oferă nebănuite posibilități de exprimare. Meditînd asupra recitalului, mi-au venit în minte cuvintele lui George Enescu, care spunea undeva că, dacă pot fi mai multe feluri de a tălmăci o piesă, odată ales acest fel, trebuie păstrat neschimbat. Însemnat, nota el, este mai cu seamă să-ți definești personalitatea.

Și Ilinca Dumitrescu a demonstrat că își cunoaște posibilitățile tehnice și stilistice, desenînd minuțioase și colorate miniaturi, aruncînd pete de culoare prin contraste dinamice *(Lento assai-Vivace assai, Lento assai-Molto presto)* în acea bijuterie romantică, am numit aici *Kreisleriana.*

Ca element de echilibru în structura programului, interpreta a ales pentru final două dificile opusuri de Fr. Chopin — *Fantaisie-impromptu op. 66* și *Polonaise — Fantaisie op. 61.* Deși înrudite ca număr de opus și din punct de vedere al caracterului (fantezie), lucrările amintite pun în fața interpretului variate probleme : de la tușeu și utilizarea pedalei, la frazare și diversitate agogică, rezolvate în același stil, viguros și personal.

Publicului, numeros, i s-au oferit, ca bis, două *Sonate* de Scarlatti, tălmăcite cu aceeași măiestrie.

Ianca STAICOVICI

Vasile Macovei

Cu cîțiva ani în urmă se remarca în sălile de concert ale Capitalei prezența unui tînăr fagotist, Vasile Macovei. Membru în majoritatea ansamblurilor de muzică nouă ce activau în București — fie ca titular, fie cooptat din necesități de repertoriu — tînărul interpret se impunea încă de la început printr-o deosebită aplicație asupra muzicii contemporane de ultimă oră, românească și universală, prin dorința de a-i da glas și de a face totul ca repertoriul acestui instrument să se îmbogățească și să se amplifice ca problematică.

O serie de compozitori i-au dedicat lucrări fie solo, fie pentru Trio-ul „Gaudeamus" în care activează. Și, cu fiecare nouă apariție publică, cei ce-l urmăreau aveau plăcuta surpriză de a constata evoluția incontestabilă a unui talent în permanentă ascensiune.

Desigur, decisivă în formarea sa ca muzician a fost experiența cîștigată ca membru al ansamblurilor „Traiect" — condus de Sorin Lerescu —, și, în ultimii ani, a ansamblului „Archaeus" condus de Liviu Dănceanu. Contactul avut cu muzica românească de ultimă oră a fost de primă importanță în precizarea calităților sale interpretative.

Acestea s-au evidențiat mai cu seamă în recitalul susținut luni 6 octombrie la sala Studio a Ateneului și care a constituit un eveniment. Nu atît noutatea în sine a programului-integral alcătuit din lucrări românești— a definit acest eveniment : cu excepția **Măgurilor** de Liviu Comes, lucrare prezentată în primă audiție absolută (o piesă de o deosebită și subtilă fantezie muzicală, demnă de pana unui adevărat maestru) celelalte lucrări interpretate au fost reluări ; s-a scris despre ele suficient la timpul lor și nu mai revin. Dar calitatea interpretării, indiscutabilă, și nivelul atins a depășit tot ceea ce știam despre tînărul fagotist. Acest instrument în mîna sa a primit o noblețe și o frumusețe sonoră cu totul remarcabile. Muzicile se împlineau cu un firesc și o consistență artistică de excepție. Aveai certitudinea că interpretul și muzica formau un tot indisolubil, constituit după criteriile cele mai severe ale adevăratei arte.

Este evident, rezultatul unei munci pasionate dedicate perfecționării și autoperfecționării și a contactului direct cu tot ceea ce în momentul de față reprezintă prezentul gîndirii și practicii muzicale. Îl reașteptăm oricînd pe Vasile Macovei, cu același interes, pe podiumul de concert.

Nicolae BRÎNDUȘ

Judith Gábos

În toamna lui 1985, la concursul de pianiști „Gheorghe Dima" de la Cluj-Napoca, descopeream cu satisfacție, din interpretarea *Ciaconei* de Händel, o individualitate interpretativă care intrase o vreme într-un con de umbră — Judith Gábos — și care reapărea cu o vitalitate reconfortantă. Ulterior, după frumosul premiu II (grație unei aprecieri unanime din partea juriului incluzînd pe maestrul Sigismund Toduță) am avut prilejul constatării unor variații de formă în aparițiile artistei, însă recitalul susținut la 29 octombrie, la Muzeul de artă al R. S. România, ne-a convins definitiv că sîntem în prezența unei personalități distincte, cu un cuvînt captivant de rostit în ansamblul vieții noastre concertistice.

Formată la Conservatorul „Gh. Dima", Judith Gábos s-a impus încă din timpul studiilor ca un talent notabil, însă odată cu maturizarea artistică se poate vorbi de o nouă fază în evoluția pianistei, care conferă fiecărei piese interpretate sensul unui mesaj emoțional definit adresat ascultătorului. Dacă în interpretarea *Ciaconei* amintite ne frapase caracterul sculptural împrumutat fiecărei variațiuni în parte — reunite totuși într-un întreg de maximă organicitate — de data aceasta se poate vorbi de o nuanță psihologică dominantă a întregii seri de muzică — și anume lirismul delicat, de cea mai bună calitate, subsumat totuși cu strictețe cerințelor stilistice de rigoare. Astfel, în *Sonata nr. 1 în fa diez minor* de George Enescu, Judith Gábos reușește încadrarea atît de complexei capodopere într-un mare arc, grație unei unități de suflu remarcabile, în care Scherzo-ul din partea a II-a capătă inflexiuni de joc scăpărător și tainic în același timp, necontrazicînd deci îndelunga meditație, pe alocuri cu accente descriptive, din mișcările extreme. În *Sonata op. 111* de Beethoven, încrîncenarea dramatică a primei părți apare subordonată centrului de greutate interioară, reprezentat de variațiunile *Arietei* conclu-zive. De apreciat, cu deosebire, în demersul interpretativ al muzicienei este faptul că nu mimează o forță supraabundentă — cum se întîmplă uneori în cazul unor pianiste care doresc cu tot prețul să „depășească" bărbații în vehemență și intensitate sonoră — ci rămîne firească fără greș și deci excelează înainte de toate în redarea luminii irizate a variațiunilor — și mai ales a celor din urmă. A fost deci o versiune cu precădere *poetică* a marelui opus 111 și cu o rezonanță sufletească durabilă. Tot astfel, cele *32 de variațiuni în do minor* de Beethoven (de care ne era dor în programele pianiștilor noștri) au fost parcurse cu o fluiditate pronunțată a discursului, desenul grav al temei desprinzîndu-se fără ostentație, fără icniri sau opinteli superflue. În fine, *Sonata în si minor* de Chopin a fost redată în așa fel încît să împlinească continuitatea de atmosferă și concepție a recitalului. Fără să ambiționeze maximele explozii lăuntrice, Judith Gábos ne-a creat bucuria (după ce ascultasem cu cîteva zile în urmă aceeași lucrare — imposibil de desprins de testamentul înregistrat pe discuri al lui Dinu Lipatti — într-o altă tălmăcire remarcabilă, cea a pianistei Carmen Mihalache-Dimulescu) de a ne oferi o reflectare personală, de o delicatețe și profunzime pătrunzătoare, a unui text care ne este drag pentru multe considerente. Se înțelege că susținerea fără breșă a unui asemenea program, de răspundere și substanțialitate evidente, consolidează dintr-o dată locul pianistei Judith Gábos în planul peisajului nostru muzical.

După cît știm, artista activează în domeniul pedagogiei la Tîrgu Mureș; poate că ar fi cazul ca, în primul rînd în orașul în care locuiește — și care are o viață muzicală activă — resursele ei să fie intens și cu regularitate puse în valoare.

Ana Maria Deveselu

Urmăresc de mult evoluția talentului tinerei violoniste ; dar de astă dată, în urma recitalului dat la 27 octombrie 1986 în sala Studio a Ate-

neului, se pot trage concluzii mai generale, care o impun fără doar și poate în ansamblul generației ei.

Știut este că sînt foarte reticent cînd este vorba de dat sentințe asupra elevilor de liceu de artă. Sînt însă *cazuri și cazuri* ; un criteriu relativ concludent este de obicei cel al programului abordat. Foarte multe aparitii sînt marcate de acel material care, mai ales în cazul tinerilor violoniști, constituie un parcurs didactic obligatoriu (exemplu Wieniawski, Bruch, Sarasate etc.) dar nu poate furniza decît informații limitate asupra capacității respectivului învățăcel de a se apropia de marea muzică. Or, în cazul de față, parcurgerea de sensibilitate și timpurie competență stilistică a unor splendori muzicale semnate Mozart, Tartini, Brahms, Enescu nu lăsa nici un dubiu asupra calităților *artistice* remarcabile ale interpretei. Lămurirea a venit chiar din urmărirea primei lucrări din program, *Sonata în sol major KV 301* de Mozart, care a constituit, cred, și punctul culminant al recitalului : a fost o redare fluentă, spirituală, cu diferențieri sonore fine, cu ritmică ascuțită și sugestivă, care făcea deplină dreptate — și asta este un compliment suprem — paginilor maestrului din Salzburg. Impresia bună s-a răsfrînt, desigur cu argumente mereu împrospătate, asupra întregului parcurs al după-amiezii muzicale. Ana Maria Deveselu cîntă permanent cu preocuparea de a lumina valorile textelor abordate și nu propria îndemînare instrumentală : ceea ce este un semn definitoriu nu numai pentru propria înzestrare ci și asupra calității îndrumării primite, din partea părinților, muzicieni de distincție, și a pedogogilor din afara cadrului familial. Desigur *Sonata* de Tartini se poate cînta mai „diavolesc", iar înțelegerea lui Brahms va mai cîștiga, în chip firesc, odată cu acumularea unei experiențe de viață sporite. Există, însă, în cîntul violonistic al Anei Maria Deveselu, o cuviință, o măsură și o sensibilitate necăutată, cu un parfum adevărat de floare — desigur ocrotită dar păstrîndu-și aromele firești ale ogorului pe care a răsărit — cîștigînd pe ascultător fără ostentație, dar cu atît mai categoric. La mulți dintre tinerii virtuozi există un gen de atitudine care s-ar putea traduce prin apelul : „Lume, lume, băgați de seamă cît sînt de bun, de îndemînatic și de muzical!". În cazul Anei Maria Deveselu, ea lasă muzica, expusă cu calm și ponderație, să spună toate acestea. O singură observație de principiu : tinerii interpreți sînt obligați, în cazul în care există înregistrări ale unor lucrări ale unor mari compozitori interpretate pe disc chiar de autorii lor să tragă unele învățăminte. Așa se întîmplă cu *Sonata a II-a* de George Enescu, înregistrată de compozitor și de Dinu Lipatti. Există o rezervă, o discreție, o atmosferă cumva tainică și de șoaptă lirică în care se desfășoară firul splendidei lucrări : a forța nota, a supradimensiona sonoritățile, a trage tare în coardă înseamnă a trăda spiritul muzicii. Acest lucru reiese și dintr-o altă versiune memorabilă, cea oferită de Claire Bernard și Françoise Redon la „Concursul Enescu" din 1964. Altminteri, muzica sună oarecum spart și neadunat, tot farmecul se duce.

Ana Maria Deveselu a avut șansa să fie însoțită la pian de o instrumentistă și muziciană excelentă, Viorica Boerescu, profesoară la Liceul de artă „George Enescu" — pe care este o plăcere să o asculți chiar și numai pentru școala ei instrumentală impecabilă, firească, alertă și expresivă. Sperăm să le ascultăm și pe viitor împreună.

A. H.

VIOLONIȘTI

La început de stagiune, am avut putința să constat, încă odată, forța școlii violonistice românești, lucru reconfortant, mai ales că mi-a fost mijlocit de cîțiva reprezentanți ai tinerei generații : Cristina Anghelescu (deja cu o semnificativă lansare internațională prin premiul de la concursul Ceaikovski), Mălina Dandara, Ion Georgescu, Adrian Ispas, Marius Lăcraru, Rodica Marin.

Dedicați fie muzicii clasice, fie celei contemporane, fie și una și alteia, acești artiști aflați în diferite etape ale dezvoltării lor interioare, confirmă contemporaneitatea și acuta plasare în miezul ideilor (tehnice, stilistice, estetice) celor mai fierbinți ale violonisticii noastre.

Fiindcă despre Cristina Anghelescu, despre Ion Georgescu, Rodica Marin, am scris cu alte ocazii, mă voi opri, aici, la Adrian Ispas, Marius Lăcraru și Mălina Dandara.

Încă student al Conservatorului bucureștean, Adrian Ispas este un muzician de certă perspectivă, care, și-a croit, cu tenacitate, cu credință în muzică, dreptul de a fi creditat ca o viitoare forță a interpretării românești. Evident, multe lucruri se pot întîmpla pe parcursul spinos al oricărei deveniri artistice ; oricum, înzestrarea și dorința de a prospecta idei noi sînt o opțiune esențială către succes.

Programul lui Adrian Ispas a avut, cum era, într-un fel, de așteptat, un caracter didactic, tînărul violonist vrînd să-și demonstreze capacitatea de a aborda stiluri și perspective componistice extinse (pe scara istoriei muzicii) și intensive pe cea a valorilor. Totuși, *Sonata-balladă* de Isaye nu o pot privi decît ca pe o dezvelire a lui Adrian Ispas făcută laboratorului său de lucru intim. M-a surprins plăcut faptul că Adrian Ispas se mărturisește ca un adevărat interesat de mișcarea ideilor din compoziția contemporană ; *Sonata* Doinei Rotaru a fost interpretată cu o plăcere și cu o dezinvoltură ce au surprins, vădind capacități deosebite pentru intrarea mai percutantă în teritoriul muzicii noi.

Punctele forte ale recitalului au fost *Sonatele* de Debussy și Brahms (a treia) ; evident, un violonist experimentat ar fi înțeles disjuncția de procedee cu care trebuie să operezi cînd este vorba de reprentanții atît de importanți ai muzicilor franceză și germană. În ciuda faptului că finețea disocierilor cu care ar fi fost bine să lucreze mai adîncit i-a lipsit lui Adrian Ispas, ceea ce l-a dus la o oarecare ambiguitate omogenizantă în tratarea celor două opusuri celebre, el a demonstrat calități certe de muzician capabil să-și struneasă arsenalul remarcabil din punct de vedere tehnic, finețea intonației, siguranța construcției micro-structurilor sonore. Acompaniatorul lui Adrian Ispas, experimentatul Ovidiu Cucu și-a depășit rolul de secund, devenind un plin de solicitudine partener în dezvăluirea unor aspecte importante ale muzicilor alese. Oricum, după părerea mea, Adrian Ispas este un violonist pe care avem datoria să-l urmărim, să-l ajutăm să devină, cît mai curînd el însuși, în folosul, primordial, al artei interpretative românești.

Din recitalul lui Marius Lăcraru, violonist atît de devotat muzicii contemporane, pentru care atîția compozitori îi sînt recunoscători întrucît privește înțelegerea cea mai fină și promptă a intențiilor lor, am să mă opresc, doar, la compozițiile prezentate în primă audiție, respectiv *Cocktail music* de Mihnea Brumariu și *Cadenza* de Viorel Cretu.

Am fost întotdeauna convins de talentul lui Mihnea Brumariu și-mi mențin aserțiunea că el poate deveni o voce autorizată a tinerei componistici românești; din păcate, scurta piesă cîntată cu conștiinciozitate (și cu ceva mai mult încă) de Marius Lăcraru, ajutat de extraordinarul percuționist Matei Alexandru, nu posedă însemne remarcabile ale înzestrării autorului ei. O muzică săracă în informații, cîteva ticuri amintind pe Aurel Stroe, o anumită ezitare surprinzătoare pentru un compozitor care a semnat cîteva lucrări, toate acestea ne fac să regretăm, că de data aceasta, Mihnea Brumariu nu a vizat mai sus.

În schimb, compoziția lui Viorel Cretu înseamnă, după opinia mea, un reviriment în traiectul său creator. Viorel Cretu a avut un debut ezitant și prelungit întrucît privește ideile prospective ale muzicii noi. Cu lucrarea prezentată în primă audiție de Marius Lăcraru, el își schimbă înfățișarea stilistică (și nu numai) și se plasează pe un teritoriu (mai fertil în interogații și chiar răspunsuri) al demersului veritabil al secolului XX, al momentului actual al acestuia. Sper că Viorel Cretu va reflecta adînc asupra următoarei pagini cu care are datoria să apară, în viitor, pe scena compoziției românești.

În sfîrșit, am avut plăcerea să prefațez un recital al foartei tinerei Mălina Dandara. Sînt convins că vorbesc în asentimentul implicit al întregei asistențe de la acest recital că ceea ce am auzit a fost nu numai un progres ci în primul rînd, o adevărată transfigurare a talentului Mălinei Dandara. Ambiția superioară care a animat-o pentru acest recital s-a văzut, în primul rînd în titlurile alese : *Sonata a VII-a* (în do minor) de Beethoven, *Sonata op. 14* de Pascal Bentoiu și *Concertul* de Alban Berg (în versiune pentru vioară și pian).

În *Sonata* de Beethoven, cu un simț al distincțiilor stilistice la care ajung numai cei siguri pe ei înșiși, Mălina Dandara a sesizat încrustările mozartiene și haydniene din învolburările compoziției lui Beethoven. Diferențierile timbrale, de respirație a frazei, de contrast între repaus și tensiune, proprii strategiei lui Beethoven au fost conturate cu o mînă fermă și acut sensibilizată.

Pretențioasa (și mereu proaspăta) *Sonată* a lui Pascal Bentoiu, care ipostaziază un anumit enescianism filtrat de rafinamentul muzicii franceze, a căpătat, în interpretarea Mălinei Dandara, suplețea misterioasă a sunetului pe care, astăzi, ni-l dorim de mare intensitate conținută în el însuși.

Momentul cel mai important al recitatului l-a reprezentat interpretarea *Concertului pentru vioară* de Alban Berg. Culme absolută a violonisticii secolului XX, comparabilă, indiscutabil, cu marile monumente durate de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, această capodoperă este, simultan, și un pisc greu accesibil de tehnică violonistică, de procedee de expresie, de retorică a gestului sonor. Este aproape incredibil că Mălina Dandara a putut pătrunde cu atîta noblețe și acuitate ideatică în miezul opusului bergian. Lucruri pe care le așteptam cu sufletul la gură (din cauza dificultăților aproape insuportabile pe care le deține), au fost realizate cu eleganță și credibilitate estetică. Trebuie să omagiez pe pianistul Cristian Vais, care a făcut proba unui adevărat eroism, lucrînd după schitele lui Alban Berg la versiunea definitivă pentru orchestră. Dealtminteri, Cristian Vais a fost partener de majoră capacitate a dialogului și în sonatele lui Beethoven și Pascal Bentoiu.

Fred POPOVICI

Recital la două piane

La 29 octombrie 1986, în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" s-a continuat cu succes seria manifestărilor studențești.

Îi așteptam pe mesagerii anului doi de studii, cuplul pianistic alcătuit din Dan Dediu — excelent instrumentist, dar urmînd cursurile secției de compoziție — și Racz Aládar, cu oarecare emoție. Nu pentru că s-ar fi aflat la o primă apariție într-un duo, ci pentru că îi cunoșteam și din alte manifestări, pentru că le urmărisem cîteva repetiții și mai ales pentru că le știam grija și neliniștea, inerente de altfel fiecărui artist înainte de a intra pe scenă.

Simbioza celor doi interpreți reprezintă o găsire și comunicare fericită, care prin înalte virtuți instrumentale a generat momente muzicale de o intensitate ieșită din comun. Ascultîndu-i ne-am confruntat cu o experiență mai puțin obișnuită în recitaluri, pe care am putea-o numi complementaritatea temperamentală și interpretativă.

La Dan Dediu, cîntul pianistic are o fluență ce tinde mai mult spre culoare, cu încărcări bruște de energie.

Racz Aladár este parcă mai înclinat spre un dinamism virtuoz ce-i asigură linearitate în evoluțiile frazelor.

Studiul îndelungat împreună, bazat pe o „antantă cordială", duce la efectul semnalat, de complementaritate, în care fiecare cedează celuilalt avantajul, în vederea obținerii rezultatului final. De aici senzația de redare muzicală elaborată, de spontaneitate ferită totuși de aspectele întîmplătorului, adesea prezent în asemenea combinații.

Programul de asemeni ales cu inteligență — *Sonată în re major KV 448* de W.A. Mozart, *Variațiuni și Fugă pe o temă de Mozart op. 132* de Max Reger, *Concert pentru două piane* de Igor Stravinski și *Sonata pentru două piane* de Dan Dediu — și aprofundat temeinic, a demonstrat o deplină înțelegere a literei și semnificației textelor ; faptul nu a făcut decît să ilustreze responsabila atitudine artistică a ansamblului.

Revenind la *Sonata* lui Dan Dediu, putem aprecia că învecinarea autorului cu semnături prestigioase nu a fost dezamăgitoare. Mai mult, lucrarea ne-a surprins printr-un element destul de rar întîlnit în muzica nouă — și anume, existența unui moment de întîlnire a sensibilității creatorului cu cea a publicului.

Pentru a ne întregi starea de satisfacție determinată de un spectacol muzical cu multe valori de fond, *Valsul* de Ravel a apărut ca un vîrtej de culori și senzații, imposibil de realizat în afara unei intense trăiri comune a muzicii cîntate.

Poate că cei ce au asistat la cel de-al doilea recital la două piane, prezentat de Dediu și Racz, au plecat cu o aceeași speranță de a fi urmărit începutul istoriei unui duo pianistic, ce ne promite un viitor într-un domeniu cu care viața muzicală românească nu a fost pînă acum îndeajuns familiarizată. De la debut la consacrare drumul trece, fără îndoială, și prin programul acestui frumos concert studențesc.

Carmen GHERGHICEANU

CLUJ—NAPOCA

„Toamnă muzicală '86"

Concertul inaugural al „Toamnei muzicale clujene" din 1 octombrie, cu un program de maximă consistență, care a cuprins *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* de S. Toduță și *Simfonia a VIII-a* de A. Bruckner, s-a soldat cu un deosebit succes, impunîndu-se însă mai mult prin linia mare a arcuirilor tensionale și prin forța trăirilor lăuntrice imprimate colectivului Filarmonicii de către Cristian Mandeal, decît prin elementele de detaliu, care ar fi necesitat încă unele finisări. Absolut același lucru s-ar putea spune și despre concertul simfonic de sîmbătă 4 octombrie, condus de Valeri Gheorghiev (U.R.S.S.) — un șef de orchestră deasemenea posesor al unui talent cu multiple „carate" — în cadrul căruia am putut asculta pe lîngă *Uvertura Coriolan* de Beethoven, *Concertul în la minor pentru pian și orchestră* de Schumann — cu un Dan Grigore nu îndeajuns de convingător în pledoaria sa pentru o versiune personală în care, deocamdată, contrastele de caracter ni s-au părut prea șocante — și *Simfonia „Manfred"* de Ceaikovski. În schimb, marți 7 octombrie, Emil Simon, reluînd *Suita I în do major* de Enescu sau *„Petruşka"* de Strawinski, lucrări mai rodate de către membrii ansamblului, nu a avut astfel de probleme, iar colaborarea sa cu Pavlina Dokovska (R.P. Bulgaria), în *Concertul pentru pian și orchestră în la major K.V. 488* de Mozart, s-a desfășurat sub auspiciile unui deplin consens de concepție și sensibilitate. De fapt, Pavlina Dokovska a confirmat, cu acest prilej, buna impresie produsă cu o seară înainte, în recitalul său cu lucrări de Liszt și Beethoven, în care a demonstrat o cultură muzicală aleasă și o justă orientare stilistică. Vineri, 10 octombrie, Otakar Thrlik, în concertul de închidere a Festivalului, a dat o tălmăcire în limitele corectitudinii, atît *Simfoniei a IV-a* de J. Brahms, cît și *„Tulnice"*-lor, lui Mihai Moldovan, declanșînd în consecință ecouri afective mai estompate în rîndurile auditorilor. Acționînd parcă în compensație, Ștefan Ruha, în *Concertul nr. 1 în re major* pentru vioară și orchestră de Paganini și-a reafirmat, o dată în plus, temperamentul său năvalnic. (Amintim că în seara precedentă el a susținut împreună cu Ferdinand Weiss un recital cu lucrări de Beethoven și Tiberiu Olah, în aceeași manieră plină de pasiune și avînt virtuoz, care însă la impactul cu rigorile stilistice beethoveniene s-a dovedit lipsită de potență expresivă).

Un program bine conceput pentru spațiul rezervat — o jumătate de recital — cu lucrări de Ph. Em. Bach, Enescu, S. Karg-Elert și Poulenc, de

dimensiuni mai restrînse, dar variate şi interesante sub aspectul conţinutului, într-o interpretare de elevată ţinută artistică, ne-a oferit — joi, 2 octombrie — flautistul Gavril Costea, la fel ca şi cvartetul de contrabas „Mobile", alcătuit din Dorin Marc, Ovidiu Bădilă, Botond Kostiák şi Lucian Ciorîţă, cu piese de G.M. Cesare, Purcell, Leib Nachmann şi D. Runswick, formaţie care a demonstrat cu această ocazie un potenţial artistic cu totul remarcabil, ce-i deschide fără îndoială, în viitor, strălucite perspective.

Cu totul excepţional, recitalul cvartetului „Voces" (în program Enescu, Beethoven şi Ravel), o adevărată sărbătoare a muzicii, prin consistenţa repertoriului abordat şi prin vasta paletă expresivă a celor patru artişti.

În cee ce priveşte recitalul de jazz — pian solo — al lui Armen Donelian (S.U.A.) care a stîrnit un mare interes în rîndurile publicului tînăr, nu putem spune decît că s-a situat la un nivel mediocru datorită lipsei de fantezie şi antren a interpretului.

Bogat reprezentată — ca deobicei — a fost muzica contemporană şi îndeosebi cea românească în cadrul Festivalului, graţie activităţii susţinute a compozitorului şi dirijorului Cornel Ţăranu în fruntea ansamblului „Ars Nova". Fără a fi inclusă în programele respectivei formaţii, *Columna modală* a lui Theodor Grigoriu s-a bucurat de o prezentare într-un recital aparte — vineri, 3 octombrie — în sala Studio a Conservatorului, sub genericul „Muzica secolului XX". Andrei Tănăsescu şi Remus Manoleanu au interpretat din ciclul celor şase cupluri de piese pentru pian, subintitulat „Investigaţii în ethosul muzicii româneşti", caietul I şi caietul II. După cum însuşi autorul ne dezvăluie într-o notă informativă distribuită în loc de program, actul creator se întemeiază „pe ideea de alcătuire clasică — Preludiu — Fugă — folosită de Bach în *Das Wohltemperierte Klavier*. Modurile fiind quasi-infinite pot genera o serie infinită de piese, proiect imposibil de realizat de către un compozitor. De aici ideea de *Columnă*, cu desfăşurare infinită". Rezultatul acestor „Investigaţii..." este reprezentat în final printr-o muzică de o mare diversitate expresivă, care izbuteşte să pătrundă în esenţa ethosului cuprins în moduri „(...) ca aventură existenţială...", rămînînd în ciuda minuţioaselor elaborări, în acelaşi timp şi în egală măsură, profundă şi accesibilă.

Sub acelaşi generic — „Muzica secolului XX" — miercuri, 8 octombrie am ascultat lucrări în primă audiţie de I. Yuasa — *„Domaine"* pentru flaut solo (interpret, Gavril Costea), o îmbinare de elemente lirice şi de recitativ melodic, cu contraste de caracter, realizate în planuri sonore polifonice şi heterofonice ; I. Petric — *„Contacte"* pentru bas-clarinet, clarinet şi percuţie (interpreţi : I. Goilă şi Gr. Pop) — cu caracter epic dar şi de un lirism oniric, etalînd o dinamică şi o coloristică variată ; R. Vlad — *„Tre poesie di Montale"* — (interpreţi : baritonul I. Budoiu şi pianista Ninuca Oşanu-Pop), lucrare încărcată de tensiuni dramatice, într-un limbaj situat la hotarul dintre declamaţie şi recitativul melodic ; L. Baker — *„Pri"*, pentru 2 clarineţi, vioară şi violoncel (interpreţi : I. Goilă, P. Szabo, V. Curta şi A. Török), piesă succintă în care muzica se înfiripă din fîşii sonore succesive, suprapuse într-o derulare preponderent lentă, cu pasagere momente de învolburare, prin accentuarea mai pregnantă a intervenţiilor, armonia, dinamica şi culorile constituind factorii generatori de tensiuni ; A. Pop — „Figuraţii", pentru trompetă, trombon, corn şi două clopote — (interpreţi : Gh. Muşet, Gh. Lungu, I. Olteanu, Gr. Pop şi D. Rus), unde, după cum însuşi titlul o indică, autorul operează cu figuraţii melodice sau ritmice, contrastante prin caracter, într-un cadru spiritual în care abundă elementele de parodie, persiflări melodice sau „vorbărie" instrumentală ; V. Herman — *„Engrama"* (p.a.a.) pentru clarinet, violă, c-bas, percuţie şi pian (interpreţi: I. Goilă, L. Vancea, L. Moga, Gr. Pop şi Alex. Melak), o împletire de elemente de cîntec lung sau recitativ, într-o orchestraţie de o remarcabilă varietate coloristică ; sau M. Marbe — *Trio pentru coarde*, subintitulat *„Trommel bass"* — (interpreţi : Gr. Botár, T. Moldovan, N. Márkos şi Gr. Pop), o muzică ce se desfăşoară într-o mişcare aproape uniformă, pe parcursul căreia se produc, în pofida structurilor ritmice şi armonice ostinate, evenimente coloristice variate cu scurte intervenţii de Trommel bass, în felurite ipostaze caracterologice. În sfîrşit, în încheierea acestui, poate prea încărcat program, Cornel Ţăranu a prezentat în primă audiţie absolută schiţa creaţiei rezultată din cea de a doua întîlnire „întreruptă" (sau „neterminată") dintre Enescu şi Eminescu (prima fiind *„Strigoii"*), finalul *Simfoniei a V-a* cu subtitlul „Mai am un singur dor", cu contribuţia corului de femei al Filarmonicii, instruit de Cornel Groza, a tenorului Ion Micu şi a pianiştilor Adam Ronai şi Voichiţa Tiniş. Din păcate, impresia puternică pe care această muzică gravă, solemnă, de un nobil patetism, a produs-o asupra noastră, a celor prezenţi în sală, ne-a sugerat doar ideea despre ceea ce ar fi putut însemna pentru cultura muzicală românească, desăvîrşita împlinire a unei asemenea creaţii, în întregul ei.

Al doilea — şi ultimul — recital al „Ars Novei", susţinut joi, 9 octombrie, tot în Studioul Conservatorului, a cuprins lucrări „Din creaţia compozitorilor clujeni" : L. Comes — *„Măguri III"* pentru fagot solo (interpret : B. Barabás), piesă de un lirism descriptiv, cu momente de un umor rustic discret ; H.P. Türk — *„Scene"* pentru bas-clarinet şi percuţie (interpreţi : I. Goilă şi Gr. Pop), pline de fervoare expresivă, cu densităţi tensionate într-un spaţiu relativ restrîns ; A. Pop — *Invenţiuni* pentru flaut, c-bas, violoncel şi percuţie (interpreţi : G. Costea, L. Moga, N. Márkos şi Gr. Pop), piesă structurată din succesiuni lente sau mişcate, în care întîlnim aluzii la ritmurile de jazz, motive ostinate atît ritmice cît şi melodice, cadenţe, un melos cu caracter uneori nostalgic, alteori spiritual, totul înveşmîntat într-o variată paletă coloristică; *T. Jarda — Trei lieduri pe versuri de O. Goga* (interpreţi : basul I. Iercoşan şi pianistul V. Gora), de o inspirată melodicitate, cu rezonanţe expresive grave şi un acompaniament simplu dar sugestiv (*„A murit"*), într-un limbaj sugerînd o neaoşe sfătoşenie, dar şi cu momente de tensiune (*„Măi crişmare"*) sau de o distinsă sobrietate lirică (*„Dorurile mele"*). Prima parte a recitalului s-a încheiat cu lucrarea lui E. Terenyi intitulată *„For four"* pentru instrumente de percuţie, în spiritul muzicii ritmate sud-americane, cu caracter de divertisment, de dimensiuni însă puţin prea ample în raport cu conţinutul.

În continuarea concertului, corul Filarmonicii dirijat de Cornel Groza, a realizat un veritabil tur de forţă interpretînd „a cappella" piese în primă audiţie absolută, care au solicitat din plin formaţia atît ca rezistenţă vocală cît şi din punct de vedere al varietăţii expresive : D. Voiculescu — *„Despre limba română"*, cu tratări polifonice, într-o formă judicios echilibrată ; V. Timaru — *„Musica per Ungaretti" (Lontano, Sono una creatura)*, clădită pe intervale largi şi un extins ambitus vocal ; S. Toduţă — *„Belşug"* şi *„Răsunet în noapte"*, din ciclul de *Patru madrigale pe versuri de L. Blaga* — de o perfectă arcuire tensională, cu armonii şi polifonii subtile (prima lucrare), sau cu frecvente structuri de conglomerate armonice, solicitînd registrul grav al vocilor de femei (cea de a doua) ; C. Rîpă — *„Laudă semînţelor"*, pe versuri de L. Blaga — lucrare în care abundă efectele coloristice, autorul utilizînd într-un ambitus extrem de larg atît unisonul cît şi polifonia densă, armonia clasică sau frecvente şi şocante modulaţii, cluster-e, elemente de declamaţie ş.a., în scopul ilustrării textului poetic ; şi C. Ţăranu (ca ultim punct) — *„Horea"* pe versuri de Nichita Stănescu — cea mai amplă creaţie corală a concertului, de un dramatism „fără răgaz", într-o necontenită creştere, în al cărui limbaj întîlnim polimetrii, poliritmii, recitativul melodic, declamaţia tensionată pînă la strigăt ş.a., totul terminîndu-se subit în momentul maximei culminaţii, printr-o violentă lovitură de gran cassa, inclusă în acordul final.

Desigur, asemenea remarcabile eforturi pentru promovarea generoasă a creaţiei autohtone, merită cu prisosinţă elogiile noastre. Nu putem

încheia însă, fără a sugera organizatorilor ca pe viitor să limiteze durata de desfășurare a concertelor, în general, pentru a nu abuza de capacitatea de receptare a publicului, pe parcursul celor zece zile ale acestei ample manifestări, care este „Toamna muzicală clujeană".

(Notă: Manifestarea a mai cuprins două spectacole de operă — (joi, 9 oct.), G. Verdi : *„Trubadurul"*, la Opera Maghiară, sub conducerea muzicală a lui Frieder Teske (R.D.G.) și tot G. Verdi : *„Nabucco"* (vineri 10 oct,) la Opera Română, dirijat de V. Dumănescu, precum și un recital de orgă (miercuri 8 octombrie), susținut de Hans Eckart Schlandt, cu lucrări de : V. Lübeck, J.S. Bach, O. Messiaen, W.G. Berger și G. Enescu — la care însă cronicarul nu a putut participa, din cauza suprapunerii acestora cu concertele sau recitalurile Filarmonicii, cuprinse în prezentul comentariu).

Casiu BARBU

TIMIȘOARA

Zilele muzicale „George Enescu"

În foyer-ul sălii „Capitol" unde se desfășoară concertele Filarmonicii „Banatul" ne-a întîmpinat, la 18 octombrie, o frumoasă expoziție documentar-bibliofilă în care apar mărturii de tot felul, atestînd cei 115 ani de cînd ființează orchestra simfonică pe aceste meleaguri. La înjghebarea ei a contribuit esențial prof. dr. Ion Iliescu, un colecționar înfocat și un doct cunoscător al subiectului, care de altfel ne-a oferit peste cîteva zile și o admirabilă expoziție de cartofilie muzicală, cu imagini de mare delicatețe și chiar splendoare adunate pe miniaturi extrem de sugestive — expoziție găzduită de Casa de cultură a studenților din Timișoara.

Am constatat din nou, în frumoasele zile din octombrie, că Filarmonica timișoreană se numără între acele grupări muzicale ale țării care cultivă cu stăruință evenimentul muzical menit să capteze atenția melomanilor și să aducă o contribuție de preț în ansamblul vieții artistice românești. Nu s-ar cuveni să uităm că aci au avut loc (în cadrul acelor sărbători ale artei numite „Timișoara muzicală" dar și în alte împrejurări) numeroase prime audiții absolute ale unor creații de seamă ale compozitorilor noștri. Fără pretenția exhaustivității, citez titluri ca *Orestia III* de Aurel Stroe, *Cantos* pentru saxofon și orchestră de Ștefan Niculescu, *Concertul pentru două piane și orchestră* de Nicolae Brînduș, *Simfonii* de Liana Alexandra, felurite *Concerte* pentru suflători și orchestră de Dumitru Bughici (cel mai recent a fost introdus în repertoriu chiar la începutul acestei stagiuni) etc. Datorăm asemenea date importante ale istoriei muzicii românești actuale contribuției dirijorului Remus Georgescu, el însuși dublînd calitatea de interpret cu aceea de compozitor deosebit de activ și poate din această cauză fiind deosebit de sensibil la doleanțele confraților săi întru creație. La Timișoara, noile partituri își află sprijinitori plini de solicitudine, dirijorul și orchestra fiind solidari în această atitudine. Nu trebuie uitat sau subestimat aportul pe care cel de al doilea dirijor permanent al formației, Petru Oschanitzky, îl are și el la sprijinirea activității fructuoase a falangei simfonice bănățene, precum și devotamentul unui secretar artistic precum Ioan Tomi, devenit deasemenea pentru noi toți o figură populară de care se leagă momentele muzicale remarcabile la Timișoara.

În cadrul „Zilelor muzicale George Enescu" (18—26 octombrie) — și anume în concertul de deschidere — am avut bucuria să salutăm o nouă primă audiție absolută oferită de muzicienii timișoreni, *Simfonia a VII-a* de Pascal Bentoiu. În prezentarea tipărită în programul de sală, compozitorul arată că lucrarea, intitulată *Volume*, „își caută sugestiile în arhitectură, țintind spre o tratare a materiei sonore în blocuri juxtapuse, de felurite densități, organizate în alcătuiri de evidentă simetrie." Alcătuită din două mișcări, lucrarea captivează pe auditor chiar de prima oară prin profilul ei net caracterizat, evitînd locul comun și în aceeași măsură abstractismul. Bentoiu este un artist sincer, care nu mimează niciodată, își expune crezul cu aceeași răspicare în cuvînt și în muzică. Mișcarea a doua a *Simfoniei a VII-a*, de pildă, este dintre acelea care se întipărește în memorie chiar de la întîiul contact, printr-o structură ritmică specifică și prin obsesia fondului de percuție — și creează ascultătorului dorința de a-și fixa poate și mai puternic imaginea recepționată prin reaudieri ulterioare. Iată o impresie viu resimțită de semnatarul acestor rînduri — și, considerată prețioasă, chiar dacă purtînd însemnele subiectivității și ale unei opinii făurite „în mers", în timpul concertului, fără o pregătire psihologică anterioară.

Zilele „George Enescu" au fost marcate, de la acest prim concert, de înfățișarea fragmentului din poemul *„Voix de la nature"*, pe care îl urmărim de fiecare dată cu recunoștința pentru dirijor și orchestră, care ne-au dat prilejul cunoașterii lui, dar și cu regretul etern rămas în urma nedesăvîrșirii unei partituri ce putea deveni o altă autentică capodoperă enesciană. De alminteri, și în zilele următoare am avut satisfacția să audiem alte lucrări ale lui George Enescu, de-a lungul unei „Gale", de o calitate deosebită, a tinerilor interpreți. A fost dorința timișorenilor de a reuni aci unele din cele mai proeminente figuri de muzicieni din noua generație, prezentate atît în concerte cu orchestră cît și în programe camerale de mare substanțialitate. Reușita acestei inițiative, la care și-a dat contribuția și Uniunea asociațiilor studenților comuniști din centrul universitar Timișoara, a fost materializată prin străduințele Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. (— de data aceasta se cuvine citat în primul rînd colegul Dumitru Avakian —) care au creat actualmente posibilitatea unei eșalonări clare a valorilor afirmate în anii din urmă. Satisfacția zilelor muzicale de la Timișoara a fost aceea a constatării că reunirea unora dintre tinerii interpreți de frunte poate chezăși astăzi evenimente muzicale de calitate, consecvent menținute la cote înalte și în plus beneficiind de un coeficient de prospețime, de ieșire în afara rutinei care nu a putut scăpa observatorului avizat cît și masei mari a publicului.

Protagoniștii întîlnirii timișorene au fost cu precădere tinerii pianiști. Începînd cu numele cele mai consacrate, vom arăta că Dana Borșan-Amiraș s-a afirmat cu strălucire în interpretarea a două lucrări concertate de Franz Liszt — *Concertul în la major* și *Dans macabru* — determinîndu-ne să-i apreciem pianistica „înnăscută" și să recunoaștem acea „ghiară a leului", evidentă din simplul contact al degetelor artistei cu claviatura. Ea a creat o rodnică tensiune „supravoltată" absolut necesară pentru reconstituirea autentică a gestului concertant lisztian. Pe o linie continuu ascendentă ni s-a părut a se manifesta Vlad Dimulescu — care ține parcă să reconfirme de fiecare dată justețea acelui *premiu I* obținut atît de categoric la Concursul „Gheorghe Dima" din 1985, de la Cluj-Napoca. Interpretarea, de către Dimulescu, a *Sonatei nr. 1 în fa diez minor* de George Enescu a fost din multe puncte de vedere exemplară, impresionînd în primul rînd capacitatea de sinteză a pianistului, care a izbutit să înscrie celei trei mișcări unui arc expresiv și formal egal de bine gîndit și realizat. Lucrarea a apărut de aceea mai *adunată* ca în alte împrejurări, urmărirea unui gînd unificator sporindu-i concizia și luminîndu-i logica splendidă. Pe de altă parte, în *Concertul nr. 1, în si bemol minor*, de Ceaikovski, Dimulescu a reușit să elimine senzația acelui *„déjà entendu"*, atît de lesne de întîlnit într-o lucrare atît de mult frecventată, și să ne impună valorile partiturii cu acea prospețime primară pe care o exalta, ca principiu interpretativ, marele Dinu Lipatti. Carmen Mihalache-Dimulescu a reușit și ea o adevărată creație interpretativă în *Sonata în si minor* de Chopin, luminată dintr-o perspectivă în egală măsură tradițională

(și putem vorbi aici de tradiția inaugurată prin tălmăcirea genială a lui Lipatti) și contemporană, dată fiind reliefarea savorii sesizante a limbajului muzical folosit de compozitor, cu repercursiuni neașteptate în sensibilitatea ascultătorului de astăzi. O mențiune specială pentru linia mare, continuitivă, niciodată cu semne de uzură spirituală, din marea mișcare lentă a *Sonatei*. Pe de altă parte, *Variațiunile simfonice* de Franck sînt redate „prea aproape de pămînt", fără duhul spiritualității înalte care plutește în apropierea majorității paginilor franckiene. Cu alte cuvinte, sunetul pianului nu avea acele subînțelesuri bogate, acele ecouri ample în sensibilitate, pe care se cade să le deștepte în ascultător. Pe o linie înrudită, se pare că nici *Concertul în la minor* de Schumann nu și-a găsit în atît de apreciatul pianist Andrei Deleanu interpretul ideal, cel puțin de astădată. Există, la Deleanu, un coeficient de supraactivitate, de promptitudine cumva axată pe spectacolul pianistic, care în cazul lui Schumann nu părea că-și află locul nimerit. Fără îndoială că inteligența scăpărătoare a pianistului își va da seama de schimbarea de direcție psihologică de rigoare pentru găsirea drumului adevărat în această privință.

O oarecare senzație îndreptățită a stîrnit-o, cu prilejul zilelor muzicale din Timișoara, cel mai tînăr dintre participanți, Valeriu Rogacev, după cum se știe încă elev în clasa a XI-a a Liceului de artă „George Enescu". Resurse pianistice de largi posibilități, gamă coloristică variată, un contact natural cu tușa pianului, pe alocuri o fantezie bine călăuzită — iată calități de prima mînă care pot impresiona un public, mai ales întîlnit pentru prima oară. Am ascultat o interpretare cu multe elemente adecvate, vădind o înțelegere virtual autentică, a *Sonatei în si minor* de Liszt, tensiunea extremă fiind compensată în alte momente de tentativa reușită în căutarea meditației și a visului ; desigur, mai apropiată de resursele actuale ale lui Rogacev s-a arătat *Sonata a VII-a* de Prokofiev, cu toate că redarea admirabilă a foarte particularei *Piese de concert nr. 2* de Constantin Silvestri, cu un fel de „colorism psihologic" anevoie de găsit în componentele lui subtile, ne poate crea o perspectivă nebănuită asupra resurselor talentului lui Rogacev, fie și în această etapă de formare. Totuși, semnele de întrebare — pentru noi și — sperăm — și pentru tînărul pianist, au crescut și s-au accentuat odată cu tălmăcirea *Concertului în mi minor* de Chopin. Textul a fost mai degrabă „parcurs" decît istorisit, degetele iuți, cîteodată chiar prea iuți, nelăsîndu-și răgazul meditației, dramei lăuntrice (oricînd existentă la Chopin) și mai precis cantabilității latente chiar în pasajele aparent „strict pianistice" din orice text al marelui romantic. Talentul remarcabil al lui Rogacev își datorește sie-și o repunere foarte frecventă în discuție a datelor problemei, dincolo de instincte sau de îndemînare.

Una din satisfacțiile „Zilelor Enescu" de la Timișoara a fost aceea că, după ce ne-am reîntîlnit cu autoritatea instrumentală impecabilă a contrabasistului Dorin Marc în pagini de Bottesini și Fryba, am fost cu adevărat pasionați de măiestria lui doar odată cu scînteia iscată din participarea la punerea în valoare a unei noi lucrări românești, *Sonata* de Cornel Țăranu. Dincolo de particularități de scriitură, de tensiuni contrabasistice, de agremente coloristice, de evocări ale unor elemente cu rădăcina în folclor, iată un opus *viabil*, care captivează pe ascultător de la prima cunoaștere, care transformă *interesantul* în *frumusețe* și are atributul foarte prețios de a dărui contrabasului muzică adevărată — ceea ce nu este puțin lucru.

Am auzit că Mihai Ungureanu a fost foarte nemulțumit de apariția sa în *Concertul în si bemol major* de Brahms. Fără îndoială că ratarea, în bună măsură, a finalului poate crea unui tînăr interpret senzația unei scufundări în hăuri. Adevărul este însă că de-a lungul celorlalte trei mișcări ale colosului pianistul a fost prezent într-un chip cît se poate de pozitiv, cu o seriozitate a trăirii și a realizării care îi face cinste și nu pune în nici un fel la îndoială vocația tînărului interpret pentru abordarea unor asemenea monumente supreme ale literaturii concertante.

Dorina Mangra ne-a apărut în plină lumină, mai întîi cu o tălmăcire — în colaborare cu Andrei Deleanu — care a făcut deplină dreptate sublimei *Sonate nr. 1* de Prokofiev, apoi cu o versiune de bun gust și frumusețe violonistică opulentă a *Concertului în mi minor* de Mendelssohn-Bartholdy, capodoperă oarecum maltratată în prealabil, pe podiumul timișorean, de alte arcușe.

Despre Manuela Potopencu am scris adesea în ultimul timp — iar muzicalitatea și bravura acestei tinere soprane de coloratură (astăzi soloistă a Operei din Timișoara) ne promit și în viitor revelații, mai ales dacă rezistența vocii se va dovedi în stare să treacă de frecvența unor probe dificile și solicitante. Deasemenea, calitățile întrevăzute în performanțele basului Angeliu Oală pe timpul studiilor sale clujene așteaptă să rodească în noua sa ipostază solistică, la Timișoara. După cum, nivelul de învățămînt constatat la Liceul de artă „Ion Vidu" (director Doru Murgu), și ecourile unei vizite prea scurte la Opera din Timișoara (directoare Maria Mărgineanu) ne îndreptățesc la speranțe dintre cele mai luminoase în ce privește destinele muzicii din cetatea culturală bănățeană.

BAIA MARE

„Prietenii muzicii" la toamna băimăreană

Nu mai fusesem de mulți ani la Baia Mare, însă faima coralei „Prietenii muzicii" nu ne-a lăsat să dăm uitării strădaniile artistice depuse aci — iar invitația primită din partea Consiliului municipal de educație politică și cultură socialistă a centrului maramureșan a venit în întîmpinarea dorinței firești de a vedea în plină acțiune un colectiv de artiști amatori ale cărui performanțe concurează din plin multe ansambluri profesioniste. În ultimele două zile (11—12 octombrie) ale foarte variatei manifestări artistice „Toamna băimăreană", aflată anul acesta la a XV-a ediție — și despre care ne dăm seama cu această ocazie că se vorbește și se scrie mult prea puțin —, avem bucuria să asistăm la două apariții ale corului „Prietenii muzicii" dirijat de profesorul Ion Săcăleanu. Chiar un prim contact cu munca de pregătire a apariților pe podium — repetiția generală a primului concert — este revelator pentru calitatea muzicală deosebită urmărită cu o consecvență lăudabilă. Se studiază bine înțeles în primul rînd puritatea intonației, sonoritatea generală, însă aceste preocupări pot fi depășite pentru cele înalt-stilistice, consecința fiind că membrii corului cîntă cu o anume interiorizare penetrantă în suflete, că sînt capabili de diferențieri subtile adaptate orizontului emoțional al fiecărei piese.

Printre cîntăreții băimăreni se află mineri de la Herja și Nistru, strungari, muncitori de la întreprinderi textile și ceramiști, ingineri și tehnicieni, membri ai corpului medical de la spitalul județean, profesori. Cu toată diversitatea de profesii și preocupări, dragostea pentru slujirea frumosului muzical le este comună tuturor acestor oameni, iar dirijorul știe să imprime un respect deosebit pentru valorile componistice și să determine o seriozitate fără greș în ce privește cultivarea unei atitudini interpretative elevate. Așa se explică rezultatele remarcabile obținute de colectivul băimărean în multe competiții naționale și internaționale : „Prietenii muzicii" au primit titlul de laureat cu premiul I la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României", situîndu-se deasemenea în frunte la concursul „Ciprian Porumbescu" de la Suceava (1983), „Gheorghe Dima" (1984) precum și la Reșița și Iași (1984). Distincția obținută în 1984 la un concurs internațional din R. P. Polonă, unde li se decerne locul II și trofeul „Lira de chihlimbar", avea să pregătească biruința remarcabilă din anul următor : la concursul internațional organizat la Varna în 1985, corul băimărean cucerește Premiul I și medalia de aur, precum și

premiul special al Uniunii compozitorilor bulgari. Toate acestea sînt rezultatul unei tradiții sedimentate în cursul celor zece ani de cînd ființează corul (— deceniu care se împlinește chiar în luna noiembrie 1986 —) ; la pupitrul ansamblului au activat muzicieni ca Gheorghe Velea și compozitorul Liviu Borlan însă drept este că recunoaștem că distincțiile naționale și internaționale sînt cucerite în ultima perioadă, de cînd, din 1982, în fruntea „Prietenilor muzicii" se află prof. Ion Săcăleanu.

Este important să știm că prestigiul acestei corale din nordul țării a atras pe mulți compozitori să-i dedice lucrări care au fost interpretate de „Prietenii muzicii" în primă audiție, printre ei numărîndu-se Gheorghe Dumitrescu, Doru Popovici, Vasile Spătărelu, Liviu Borlan. Chiar la concertul la care am asistat, promovarea creației naționale a fost bogat și convingător ilustrată de redarea unor piese de George Enescu *(Cîntecul pădurilor)*, Gheorghe Dima *(Două inimi)*, Paul Constantinescu *(Patru madrigale pe versuri de Eminescu)*, Tudor Jarda *(Badea-i dus)* și Adrian Pop *(Cine nu ne-a lăsa-n casă)*. Maestrul clujean Tudor Jarda, prezent la concert, și-a exprimat mulțumirea pentru tălmăcirea dată piesei proprii și în general aprecierea pentru performanțele corului băimărean. De altfel, legătura cu școala muzicală din Cluj-Napoca este aci foarte puternică. Ea a fost ilustrată, în zilele „Toamnei băimărene" și de prezența pe podium, în aceleași seri, a puternicului colectiv coral al Filarmonicii clujene, dirijat de Cornel Groza.

Am fost mulțumiți să urmărim o serie de lucrări ale compozitorilor clujeni, care fuseseră recent interpretate în cadrul „Toamnei muzicale" și care au fost deci aduse la Baia Mare puțin timp după ce trecuseră proba primului contact cu publicul : sînt pagini de un stil evoluat, contemporan, mărturisind mersul în pas cu vremea al școlii componistice reprezentate de maestrul Sigismund Toduță, de discipolii și colaboratorii săi precum Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Valentin Timaru sau Constantin Rîpă (el însuși animator de formații corale și prezent la manifestările „Toamnei băimărene").

În concluzia acestei ample reuniuni culturale, Baia Mare a trăit marele eveniment muzical al execuției *Simfoniei a IX-a* de Beethoven. În frumoasa sală a Casei de cultură a sindicatelor, la pupitru s-a aflat Emil Simon în fruntea unui amplu colectiv artistic alcătuit din orchestra Filarmonicii din Satu Mare (binecunoscută aci din turneele întreprinse adesea, cu frumoase rezultate) împreună cu corurile reunite ale Filarmonicii din Cluj-Napoca (dirijor Cornel Groza) și „Prietenilor muzicii" din Baia Mare (dirijor Ion Săcăleanu) ; covîrșitoarea capodoperă a răsunat cu o fluiditate a discursului muzical și o intensitate a participării sufletești rar întîlnite și datorate desigur, în primul rînd, măiestriei dirijorale. În Finalul simfoniei, cvartetul vocal care și-a dat concursul se numără printre cele mai bine sudate și eficiente pe care le-am urmărit în această pagină de supremă dificultate : membrii lui erau Georgeta Stoleriu, Edith Simon, Ion Micu, Iulian Jurja.

Sînt multe impresiile culese în cele două zile petrecute la Baia Mare : aș dori să menționez vizitarea comunei Hideaga, unde prof. Ion Săcăleanu a condus ani în șir un cor țărănesc de bună reputație, audierea (din păcate numai pentru cîteva minute), a unui adorabil cor de elevi ai Școlii generale nr. 20, cu program suplimentar de artă, talentul și buna formare ale unei violoniste din clasa a VII-a, Elisabeta Herțeg, amabilitatea directoarei școlii, Adriana Bălin, precum și prezența plină de căldură a tovarășei Maura Roth, președintele Consiliului municipal de educație politică și cultură socialistă.

Alfred HOFFMAN

ORADEA

Ediție inaugurală

Hic incipit vita nova, exclama Constantin Brăiloiu după audierea *Sonatei a III-a, în caracter popular românesc*, de George Enescu.

La Oradea, adverbul dictonului clasic are o rezonanță specială. Se consideră, nu fără temei, că, în acest caz, *hic*, adică „aici", se referă la orașul de pe Crișul Repede, deoarece premiera mondială a capodoperei nu a avut loc la București, capitala muzicii românești, și nici la Paris, martorul atîtor premiere enesciene, ci la Oradea, în frumoasa sală de concerte care găzduiește, momentan, cinematograful „Arta" (str. Moscovei nr. 5). *Aici* a început, deci, viața nouă a muzicii enesciene și a muzicii românești ! Conștientă de valoarea de simbol a concertului de acum șaizeci de ani, „Filarmonica de Stat Oradea se consideră obligată să cultive amintirea acestui eveniment muzical de natură să ridice prestigiul Oradiei muzicale în țară" — precum se declară în prospectul primei ediții a *Concursului de interpretare a Sonatei a III-a în caracter popular românesc pentru pian și vioară de George Enescu*, desfășurat la Oradea, în zilele de 22—23 octombrie 1986.

Anunțată prea tîrziu pentru a se putea cîștiga participarea unui număr mare de formații de duo vioară-pian, competiția, totuși, și-a atins scopul, cu prisosință. Ea a constituit un original și splendid act de omagiu și a contribuit efectiv la cultivarea memoriei lui Enescu la Oradea. Au fost acordate premii violoniștilor Luminița Rogacev, Ladislau Horváth, Liviu Neagu, Mihaela Arciudean, Alina Barbu și pianiștilor Ana Maria Avram, Carmen Moroșanu, Mihai Ungureanu și Angela Albert.

Ca membru al juriului (prezidat de maestrul Sigismund Toduță — compozitorul, muzicologul și profesorul de autoritate unanim recunoscută printre muzicienii României de azi —, alături de doi specialiști în materie, ca profesorul George Manoliu și artistul emerit Ștefan Gheorghiu, vicepreședinți, împreună cu Gheorghe Firca și Ervin Acél), consider firesc să mă abțin de la exprimarea publică a unor opinii personale cu privire la cutare sau cutare performanță audiată. Mă socotesc însă îndrituit să elogiez ținuta remarcabilă a tuturor versiunilor prezentate. În ceea ce privește aprofundarea artistică a etosului enescian și a specificului acestei lucrări, deosebirile observate au fost relativ mari (ceea ce a sporit atractivitatea audiției comparate !), dar parametrii, să zicem, cantitativi ai parturii au fost stăpîniți de către toți într-o măsură impresionantă. Ceea ce nu este puțin, avînd în vedere că înainte de apariția meteorică a cuplului Ștefan Gheorghiu — Valentin Gheorghiu (1958, Primul Festival „George Enescu"), nu au cutezat decît cîțiva artiști de excepție s-o abordeze.

După concurenți, țin să elogiez organizatorii (mai ales pe directorul Filarmonicii, Ervin Acél), înainte de orice, pentru meritul de a fi știut să mobilizeze pentru această manifestare muzicală, unică în felul ei, un public numeros, atent și călduros.

Multiplele semnificații artistice, istorice și patriotice ale capodoperei și ale momentului omagial au fost subliniate *expressis verbis* de Iosif Sava, comentatorul festivității de încheiere, la care și-au dat concursul, în afară de trei formații laureate, actorii Alla Tăutu și Ion Abrudan, inspirați interpreți ai liricii eminesciene. Evocarea convergențelor spirituale simbolizate de juxtapunerea numelor lui Eminescu și Enescu stîrnește în orașul lui Iosif Vulcan ecouri ce depășesc mult sfera poeticului și muzicalului !

Organizatorii și membrii juriului s-au consfătuit fructuos și cu privire la viitorul concursului. Pare să aibă reale șanse de a se impune ideea de a lărgi cuprinderea sa, în sensul introducerii unei prime etape (nu eliminatorii !), în care candidații să interpreteze fie *Sonata a II-a*, fie *Suita „Impresii din copilărie"*, *Sonata a III-a* rămînînd obiect al etapei finale. Dacă la apariția acestor rînduri nu va fi ieșit încă de sub tipar prospectul celei de a doua ediții, să servească

ele drept invitație, neoficială dar cu atît mai călduroasă, la ediția din octombrie 1987 a acestui concurs *fără limită de vîrstă !*

Hic incipit... Fie ca dictonul clasic să se îmbogățească cu un nou sens concret, fie ca, peste cîțiva ani, să se spună : *„aici"*, la Oradea, în 1986 s-a deschis un nou și strălucit capitol al biografiei capodoperei !

Francisc LÁSZLÓ

PLOIEȘTI

Gala tinerilor concertiști ediția a XXXIV-a

Fervent susținător al ideii promovării tinerilor muzicieni, a tinerilor interpreți în viața noastră de concert, colectivul filarmonicii prahovene a organizat în această toamnă, la Ploiești, în perioada 21—23 septembrie, cea de a XXXIV-a ediție a „Galei tinerilor concertiști", manifestare găzduită anual în ultimele șase stagiuni, cu concursul neprecupețit, de un autentic profesionalism, al dirijorului Horia Andreescu, concerte realizate în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din cadrul Asociației oamenilor de teatru și muzică (A.T.M.), cu sprijinul afectuos al unor oameni de mare dăruire cum sînt profesorul Alexandru Bădulescu, vicepreședintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Prahova, și directorul Virgil Manolache, conducătorul colectivului simfonic, animator de reală vocație.

Poate mai mult decît oricare ediție anterioară, concertele de la Ploiești au demonstrat o dată în plus faptul potrivit căruia viața noastră muzicală beneficiază de un nesecat, de un proaspăt izvor de tinere talente dispuse pe o extinsă scară a evoluției lor profesionale, de la nivelul gimnazial la cel liceal și, în continuare, la cel al conservatoarelor sau al absolvenților acestora, muzicieni aflați deja în pragul maturizării lor artistice. În mod declarat, cele trei programe prezentate la Ploiești — unul de muzică romantică iar două de muzică românească, barocă, clasică (să observăm că Mozart rămîne o fericită permanență spirituală în activitatea tinerilor concertiști), cele trei programe, deci, au fost axate pe ideea prezentării în concert a candidaților clasați pe primul loc, la diferitele secții, la concursul de admitere organizat în vara acestui an la Conservatorul din București, actualmente studenți ai acestei prestigioase instituții de învățămînt artistic. Interpretă a *Concertului în sol minor de F. Mendelssohn-Bartholdy*, pianista Dana Simona Ciocîrlie etalează o prestanță remarcabilă a evoluției interpretative ce se dorește, în continuare, atent corelată cu o acomodare mai intimă față de particularitățile instrumentului, ale sălii de concert. La violonistul Liviu Ailincăi, interpret al *Concertului nr. 3, în si minor*, de C. Saint-Saëns, se poate aprecia că există o reală concordanță între unitatea construcției muzicale, calitatea susținerii acesteia și frumusețea tonului, relație posibilă grație unei impresionante capacități de concentrare în cînt Să apreciem, pe de altă parte, la Paul Cristian Staicu, primul clasat la examenul pentru secția de compoziție, fermitatea gîndirii muzicale ce pornește dintr-o conștientă stăpînire a datelor stilistice ale *Concertului nr. 15, în si bemol major, pentru pian și orchestră, de Mozart*. În mod cert, ceea ce impresionează în primul rînd în evoluția fagotistului Adrian Jojatu, în realizarea *Concertului în si bemol major* de Mozart, este suplețea, bogăția tonului ce slujește cu sensibilitate unei lăudabile înțelegeri a datelor stilistice ale lucrării.

Consemnînd pe de altă parte evoluția studenților interpreți ce absolvă în acest an universitar precum și a celor ce au absolvit deja în anul precedent, trebuie apreciată prezența de autentică prestanță interpretativă, de o temeinică pregătire, a violoncelistului Carol Huros, în *Variațiile „Rococo"* de *Ceaikovski*, deținător al unei importante distincții la Concursul internațional „Ceaikovski" din vara acestui an; aceeași seriozitate, aceeași eficiență privind structurarea evenimentelor discursului muzical o întîlnim și la clarinetistul Dan Avramovici, interpret al *Baladei* de Alexandru Pașcanu, și, desigur, la soprana de coloratură Manuela Potopencu, absolventă a conservatorului din Iași ca șefă de promoție, actualmente solistă a Operei Române din Timișoara, laureată cu premiul I la festivalul bucureștean al artei studențești din toamna anului trecut; realizarea ariilor din operele *Răpirea din serai* și *Flautul fermecat* de Mozart a beneficiat de o claritate de cristal a glasului — ferm și penetrant, de o calitate de excepție a dicțiunii în limba germană, o veritabilă caligrafie a conturului timbral.

Urmărind evoluția tinerilor concertiști ce pășesc, deja, spre pragul maturizării artistice, trebuie menționată prezența clarinetistului Ovidiu Căplescu ce etalează în *Concertul nr. 2, în mi bemol major*, de Weber, în ciuda unei mobilizări interioare mai lente, un talent de mare sensibilitate susținut de un profesionalism autentic; sînt date pe care le regăsim și la harpista Mariana Bâldea, în *Concertul în si bemol major* de Händel, împlinit interpretativ la un nivel artistic ce presupune o deplină conștiință stilistică și un bun control al sonorității. În ciuda unei evoluții de moment mai puțin concludente, violoncelista Ioana Ostafi — interpretă a *Concertului în re major* de Haydn — rămîne o pasionată muziciană cu realizări importante în special în sfera muzicii de cameră, domeniu în care ar trebui să stăruie în continuare.

În mod cert, culminația nivelului artistic al ediției ploiești ne a galei a constituit-o evoluția pianistului Vlad Dimulescu, artist de o abordare pe cît de intelectuală pe atît de sensibilă a opus-ului interpretat; datele stilului clasic — mă refer la *Concertul nr. 9, în mi bemol major* de Mozart — par susținute de o viață interioară de o fascinație captivantă, ce presupune, în egală măsură, o gîndire muzicală ferm susținută pe secțiunile mari ale lucrării, pe structurile de amănunt ale frazei, precum și o sensibilitate maleabilă, lucid orientată; în mod cu totul entuziasmant, auzul de control, ce orientează coordonatele timbrale ale frazării, se supune aceleiași viziuni integratoare asupra lucrării.

Menționînd la începutul acestor consemnări nivelul de excelență al tinerilor concertiști proveniți din învățămîntul liceal sau din cel gimnazial, am avut în vedere, pe de o parte, prezența flautistei Nicole Formescu ce absolvă în acest an liceul bucureștean de artă — realizarea *Concertului în sol major* de Mozart, a beneficiat de un indiscutabil bun simț al frazării, de o impresionantă calitate a tonului, în egală măsură consistent și maleabil — și, pe de altă parte, pe aceea a foartei tinerei pianiste Mirabela Dina, de la liceul de artă din Craiova, interpretă a *Concertului în re major* de Haydn, o veritabilă surpriză a galei de la Ploiești, un talent de reală proeminență și aplicație instrumentală, o importantă promisiune pentru viitor.

Nu se pot încheia aceste rînduri fără a menționa aportul atît de prețios, de substanțial, de o nobilă dăruire, al unor cadre didactice de prestigiu, muzicieni-pedagogi ce au făcut posibile aceste prețioase momente de împlinire artistică; mă gîndesc la pedagogi ca Ana Pitiș, Ioana Minei, Ludmila Popișteanu, Lucia Teodorescu, Valeriu Rogacev, Aurel Niculescu, Vasile Gantolea, Ion Ivan Roncea, Gheorghe Cuciureanu, Ion Cudalbu precum și mulți, mulți alții.

Dumitru AVAKIAN

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Concerte de muzică românească în U.R.S.S.

Cei 42 de ani ce au trecut de la Eliberarea României de sub jugul fascist au fost sărbătoriți și în Uniunea Sovietică prin două concerte de muzică românească. În ziua de 27 septembrie a avut loc un concert simfonic în orașul VORONEJ, susținut de Orchestra Simfonică a Filarmonicii din localitate, sub conducerea dirijorului Ilia Ostrovski, artist emerit. Prezentarea concertului a fost asigurată de muzicologul B. I. Tabacinikov iar programul a cuprins *Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde* (primă audidie în U.R.S.S.) de Sigismund Toduță, *Suita simfonică din muzica filmului Muntele Retezat* (primă audiție în U.R.S.S.) de Ion Dumitrescu, *Simfonia cantabile* (primă audiție în U.R.S.S.) de Theodor Grigoriu și *Rapsodia română nr. 1* de George Enescu.

Al doilea concert de muzică românească a avut loc în ziua de 2 octombrie la Moscova, în Sala de concerte a Uniunii compozitorilor sovietici. Un program cameral a fost alcătuit din *Sonata pentru flaut solo* de Liana Alexandra, *Sonata pentru vioară și pian* de Sigismund Toduță, *Partita* pentru cvintet de suflători de Adrian Rațiu, *Lieduri* de Anatol Vieru, *Cvartetul de coarde Nr. 6* de W. G. Berger, *Aria* de Tiberiu Brediceanu, *Rondo pentru pian* de Marina Vlad. Lucrările compozitorilor români au fost interpretate de muzicieni de frunte ai școlii sovietice, și s-au bucurat de un frumos succes.

Ziua Internațională a Muzicii 1 octombrie 1986

Organizația Internațională a Radio-televiziunilor din Europa de Est (O.I.R.T.) sărbătorește în fiecare an Ziua Internațională a Muzicii printr-un concert festiv la care sînt invitate să-și trimită mesagerii toate țările cuprinse în organizație. În acest an, manifestarea a avut loc la 1 octombrie în Sala de concerte din Palatul Culturii „Ludmila Jivcova" din Sofia (Bulgaria) urmînd ca viitorul concert să fie programat într-una dintre marile săli de spectacole ale capitalei Poloniei. S-au întîlnit la Sofia mari artiști bulgari (dirijorul Vasili Stefanov, mezzo-soprana Neli Bojskova), soliști din R. D. Germană (baritonul Olaf Ber), R. S. Cehoslovacia (violonistul Daniel Weis și dirijorul Vladimir Walek), din U.R.S.S((tenorul Alexader Fedin), din R. P. Polonă) pianistul Krzsystof Iablonski), din R. P. Ungaria (instrumentiștii Erika Shebick — fluier, și Gabor — Denesh — corn englez) și R. S. România : (cvartetul „Clasic" alcătuit din Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Gruia Mitu și Teodor Pașol). Programul prezentat în fața a peste 2.000 de spectatori a cuprins lucrări de Veselin Stoianov,, Mozart, Wagner, Ceaikovski, Gounod, Chopin, Honegger, Bizet, Bellini și Anatol Vieru.

Cvartetul „Clasic", formație ce a reprezentat cu cinste România la această prestigioasă manifestare muzicală internațională, este alcătuit din instrumentiști virtuozi, fiecare în parte un maestru al instrumentului său și, în egală măsură, un rafinat și fin muzician. Din 1979, deci de aproape șapte ani Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Gruia Mitu și Teodor Pașol cîntă împreună, în țară și în străinătate, devenind, în timp, o formație omogenă, bine sudată, unitară atît ca evoluție tehnică precum și ca intenții artistice. Cvartetul „Clasic" a semnat pînă acum, în concerte publice sau înregistrări speciale la Radio și la Televiziune, interpretări de referință vizînd atît repertoriul internațional, cît și, nu o dată prime audiții absolute de muzică românească. Această ultimă apariție a cvartetului „Clasic" pe scena Palatului Culturii din Sofia și succesul obținut ca și elogiile presei de specialitate confirmă încă o dată valoarea formației camerale românești.

Cristina SÂRBU

Cristina Anghelescu

Deși foarte tînără, violonista Cristina Anghelescu este, de cîțiva ani, o prezență importantă în viața muzicală, impusă prin numeroasele sale apariții pe podiumul de concert (peste 30 recitaluri și peste 50 concerte susținute ca solistă alături de orchestre din țară și de peste hotare).

Talentul și inteligența muzicală, concepția sa interpretativă s-au afirmat plenar în numeroase concursuri naționale și internaționale, fiind încununate, de fiecare dată, de premii prestigioase — premiul I la trei dintre edițiile Festivalului Național „Cîntarea României", premiul ATM în anul 1985, premiul V la Concursul Marguerite Long-Jacques Thibaud, premiul special al juriului la Concursul Ludwig Spohr — Freiburg, R.F.G., premiul IV la Concursul Tibor Varga — Sion, premiul I la Concursul „Alberto Curci" — Napoli, Italia, premiul I la Vina del Mar — Concursul Dr. Luis Sigall și, de curînd, premiul IV la Concursul Ceaikovski — Moscova, 1986, la ora actuală poate cel mai pretențios concurs pe plan mondial atît ca participare cît și ca grad de dificultate.

În cele trei etape ale Concursului Ceaikovski, Cristina Anghelescu a prezentat un program extrem de ambițios și complex sub aspectul diversității stilistice. „Chiar din primul tur (Bach, Mozart, Paganini, Ceaikovski) a stîrnit admirație interpretarea sa strălucitoare, pasionată, dinamică. La fel și în turul al doilea, în care a cîntat *Sonata* de Frank, *Tzigane* de Ravel, lucrări de Ceaikovski și Prokofiev, precum și o lucrare impusă a compozitorului sovietic Falik, notează E. Zabavskih în revista „Uniunea Sovietică". Ultima etapă a constat din interpretarea a două lucrări concertante — Concertul în Re major de Beethoven și Concentul în Re major de Ceaikovski, solista fiind acompaniată de Orchestra Filarmonică din Moscova, dirijată de Veronica Tudarova.

În aceiași cronică din revista amintită, autorul subliniază „frumusețea sunetului ieșer și amplu, puternic, ce a fermecat de la bun început în interpretarea Cristinei Anghelescu, în vîrstă de 25 ani, care a cîștigat premiul al IV-lea la acest concurs, unul dintre cele mai prestigioase din lume. Excelenta pregătire profesională și călirea ei în concursuri nu au atenuat ci, dimpotrivă, i-au dezvăluit și mai mult și totodată au potențat romantismul personalității ei."

După decernarea premiilor, cîștigătorul primului concurs Ceaikovski, Valeri Klimov, membru al juriului, a spus: „Cristina Angelescu — o interpretare îndrăzneață și firească, un sunet încîntător, un imens farmec scenic".

★

În ultimii ani, constatăm, cu îndreptățită satisfacție, faptul că muzica românească se bucură de o deosebită atenție din partea interpreților și specialiștilor din întreaga lume, datorită originalității pe care o aduce în contextul muzicii contemporane universale. Dintotdeauna, solii artei interpretative românești și-au făcut o datorie de onoare din a prezenta publicului din alte țări lucrări reprezentative din cele mai diverse genuri, afirmînd și impunînd școala românească de compoziție în circuitul valorilor spirituale universale. Interesul față de creația muzicală românească s-a vădit și în solicitarea, de către organizatorii vieții muzicale din Dresda, de a fi prezentat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu, în cadrul turneului pe care Cristina Anghelescu l-a efectuat în R.D.G. în primăvara anului 1986.

Publicul din Dresda, oraș cu veche tradiție muzicală, a primit cu deosebit interes această lucrare scrisă de Paul Constantinescu în anul 1957. Semnatarul rubricii muzicale din Sächsische Neueste Nachrichten, notează: „*Concertul pentru vioară* de Paul Constantinescu a plăcut grație vitalității, cantabilității, virtuozității și specificului său național. Tînăra solistă a interpretat această lucrare, tipică pentru anii '50, în mod impecabil, cu o sonoritate frumoasă, cu bun gust, astfel încît, această primă audiție în R.D.G. a fost primită cu multă căldură de către public" (24 aprilie 1986). Aprecieri elogioase la adresa lucrării și a interpretării sînt consemnate și în paginile ziarului Sächs. Tageblatt din 14 aprilie: „Prin Cristina Anghelescu am făcut cunoștință cu o tînără violonistă din București, plină de modestie, care și-a pus măiestria — demonstrată anterior pe podiumul internațional — în slujba compoziției compatriotului ei, Paul Constantinescu, dînd dovadă, cu acest prilej, de un sunet frumos și o capacitate tehnică uluitoare."

În cadrul turneului întreprins în R.D.G., Cristina Anghelescu a susținut și o serie de recitaluri la Berlin, Plauen și Neubrandenburg, în programul cărora, alături de lucrări de Tartini, Mozart, Schubert, Brahms, Prokofiev, Paganini, Szymanovski și Ravel, a interpretat și Sonata op. 14 de Pascal Bentoiu.

Anca FLOREA

DIN PRESA INTERNAȚIONALĂ

În revista est-germană Musik und Gesellschaft 10/1986 apare o amplă cronică la Festivalul de la Darmstadt din vara aceasta: Steffen Schleiermacher face o prezentare, în linii mari dezamăgită, a performanțelor muzicale de la ultima ediție: „Prea multă mediocritate" — dă el verdictul — prea multă superficialitate și demonstrativism, în care s-au estompat și creații cu adevărat interesante". Comentatorul clasifică ceea ce a ascultat: mult minimalism, dus la sațietate; mai mult, încă: „hiperserialism" — puțin îndrăgit de interpreți din cauza dificultății tehnice („note multe" pe ritmuri foarte complicate), fără acoperirea estetică de rigoare; muzică meditativă dizolvată în multe pauze de sunet, fără a reuși să creeze tensiune ori reculegere (dat fiind și programul foarte încărcat al festivalului...); exploatare intensivă, cu orice preț, a instrumentelor în moduri nespecifice, pînă la ceea ce devine „sunet dizgrațios". Americanii l-au nemulțumit în bloc (îi citează pe Riley, Hassel, James, Avery etc.), cu neotonalismul lor — o muzică facilă și „voioasă", pe care interpretarea — strălucită în cazul cvartetului Kronos de la San Francisco — n-au putut-o salva. O excepție totuși: Morton Feldman, cu o piesă interesantă pentru pian numită chiar Piano, de o glacială frumusețe. De mare clasă i s-au mai părut comentatorului cvartetul de coarde Arditti și studioul de percuție al lui James Wood, acesta din urmă fiind el însuși autorul unor compoziții de percuție cu evidente influențe orientale. O realizare deosebită: *For O, for O*, o piesă pentru 6 instrumente de percuție reprezentînd de fapt muzică de scenă pentru Hamlet. Pe lîngă alte cîteva reușite ale muzicii de cameră, cronicarul insistă asupra cali-

tății unor piese precum *Mouvement* de Helmut Lachenmann, unde stranietatea sunetelor nu este căutată în sine ci duce la formarea unei foarte interesante construcții, cvartetele de coarde și piesele pentru pian ale lui Wolfgang Rihm (muzică post-serială de o tulburătoare materialitate), *Akanthos*, de Xenakis, *Etudes transcedentales* de Brian Ferneyhough.

O zi i-a fost dedicată compozitorului italian nou venit Giacinto Scelsi, în vîrstă de 80 de ani, autorul unei muzici „unitonale", care în jurul unui singur ton (sau foarte puține) construiește evoluții microtonale și timbrale uneori fascinante. S-au remarcat piesele sale pentru pian, *Xnogbis* pentru vioară, *Okanagon* și *Pranam* pentru ansamblu de cameră.

Festivalul — care a avut de suferit, după părerea lui Schleiermacher, de pe urma unui mult prea tolerant pluralism și superficialitate — a atins un punct de înalt profesionalism în cursurile susținute de Aloys Kontarsky.

★

La Delhi a apărut monografia consacrată lui Ustad Faiyaaz Khan, unul din cei mai importanți maeștri ai artei clasice vocale din nordul Indiei (stins din viață în 1950). Autoarea monografiei, Dipali Nag, muzicolog, membră a Academiei din Calcutta, are prilejul să expună tradiția hindusă Agra gharana și felul în care excepționalul muzician a revitalizat moștenirea descoperindu-i și chiar adăugîndu-i rafinament, diversitate — și făcînd totodată efortul de a integra o artă muzicală de profunde semnificații în coordonatele unui gust public mai larg. Autoarea comentează și recepția actuală a acestui clasic al Indiei secolului nostru, observînd că învățătura lui este departe de a fi epuizată.

★

Opera compozitorului vest-german Hans Zender, *Stephen Climax* (premieră la Teatrul de operă din Frankfurt, sub bagheta lui Peter Hirsch) a beneficiat de o primire entuziastă din partea specialiștilor, care o consideră de o incitantă noutate. Spectacolul se constituie pe tot parcursul lui din prezența concomitentă a două scene. Pe una dintre ele se desfășoară transpunerea unei legende hagiografice referitoare la sec. al V-lea e.n., iar pe cealaltă, întîmplări ale faimosului *Ulysse* al lui Joyce : Stephen Dedalus — prototipul artistului. Căutarea sinelui unește, ca idee, cele două planuri ale operei, transpuse muzical prin stratificări sonore, citate (cu distanță critică) din istoria muzicii, o concepție strict serială pe anumite segmente, asociată cu pasaje de o sonoritate densă, structurate prin ritm. Dichotomia celor două scene se realizează, cu finețe, prin contraste de tempo, intensitate, semnificație expresivă. Hans Zender a pornit, în elaborarea operei sale, de la concepția lui Berndt Alois Zimmermann în sensul unei viziuni pluraliste asupra muzicii și teatrului, ca și de la ideea „sfericității" timpului, a concomitenței trecut-prezent-viitor în conștiință. Opera de artă astfel constituită tinde spre o nouă complexitate a cunoașterii.

★

În ascensiune : tînărul dirijor francez Pierre Michel Durand (premiat la Praga în 1985), care în vara acestui an a dirijat cu deosebit succes la Festivalul de la Montpellier Orchestra simfonică a tineretului din Venezuela. Sub bagheta lui, publicul a avut prilejul să asculte un repertoriu variat, printre care *Dragostea celor trei portocale* de Prokofiev, dar și *Lichens* (1983) de Xenakis, la care cronicarul din Le Monde a apreciat „jocul hașurat al corzilor", ca și vigoarea lor primitivă, dînd în ansamblu sugestia unor mișcări cosmice.

★

Karlheinz Stockhausen a primit un nou premiu vest-german : este vorba despre premiul Ernst-von-Siemens pentru muzică, în semn de recunoaștere a realizărilor și importanței sale internaționale, pentru influența gîndirii sale complexe și stimulatoare, pentru viziunea lui prospectivă în arta sunetelor. Cu această ocazie, creația sa este radiografiată sintetic în Neue Zeitschrift für Musik — arătîndu-se interesul activității sale componistice din anii '50 și avatarurile mai tîrzii, care nu sînt străine de ceea ce se întîmplă în creația contemporană în general. Căci, observă comentatorul, reacția la o ruptură excesivă cu tradiția a fost, în mai multe ramuri artistice, o reluare „sentimentalizată" a acesteia. La începutul anilor '70, discurile lui Stockhousen se vindeau ca muzica psihedelică, într-o proporție asemănătoare cu discurile formației Rolling Stones ; acum, lucrările sale, de tip minimalist esoteric (pe care le declară influențate de arta japoneză) l-au însingurat cu totul. Ideile lui provoacă unora uimire, altora îndoială ; prea puțini i se opun. Cu toată această secvență tîrzie îndoielnică a carierei sale, o nouă recunoaștere publică nu apare în nici un caz nepotrivită pentru spiritul său efervescent și de o incontestabilă importanță în dezvoltarea muzicii post-belice.

★

La cea de a 20-a ediție de vară a Festivalului de la Salzburg din anul acesta, Herbert von Karajan, la cei 78 de ani ai săi a ales repertoriul, interpreții, a organizat și a dirijat *Simfonia IX-a* de Bruckner (apreciată pentru realizarea unor nuanțe de rară spiritualitate) și *Don Carlos*, operă pe care faimosul dirijor a investit-o cu un sens al grandorii de tip wagnerian. În Don Carlos, revelația a fost foarte tînăra soprană italiană Fiamma Izzo d'Amico. O altă împlinire a festivalului : tot foarte tînăra violonistă vest-germană Anne-Sophie Mutter, care a entuziasmat în *Concertul în mi major* de Bach. Dealtfel ea a fost invitată în acest an la Royal Academy of Music de la Londra, unde va ține cursuri de interpretare.

GLOBUL MUZICAL

În anul 1987, Amsterdam va fi Capitala culturală a Europei, după ce de această onoare s-au bucurat Atena (1985) și Florența (1986). În anul 1988 va fi rîndul Berlinului de vest. Impresia că există o comunitate emoțională-spirituală a Europei, ca și dorința de a stimula legăturile culturale dintre statele europene au dus la o asemenea inițiativă — din care toate artele au de cîștigat — atît în sine cît și prin posibilitățile de manifestare interdisciplinară. Organizatorii olandezi anunță că luna mai a anului viitor va fi cu deosebire consacrată muzicii contemporane. Muzica nu va lipsi nici din alte genuri de manifestare audio-vizuală (spectacol, dans, arte plastice, televiziune etc.).

★

Zilele muzicii internaționale 1987, care se țin în Republica Federală Germană aproximativ din zece în zece ani, vor fi găzduite de Frankfurt, Bonn și Köln, prilejuind manifestări de vîrf ale muzicii contemporane și propunîndu-și să contribuie la educarea gustului public spre această artă. Festivalul s-a mai desfășurat la Frankfurt în 1927 și 1951.

★

Muzica americană penetrează în Europa cu destulă insistență... Unul dintre promotorii acestui fenomen este foarte activul dirijor american Dennis Russel Davis, actualmente la Stuttgart, care din 1987 va funcționa ca director muzical general al orașului Bonn.

★

În iulie a avut loc la Lodz, în Polonia, premiera baletului rock *Faust* — coregrafia Ewa Wycichowska

★

La Moscova se va fonda o Casă a Muzicii, unde urmează să se susțină mai ales concerte de muzică actuală însoțite de discuții. În afara unor săli de concerte, acest așezămînt de cultură va avea o bibliotecă de împrumut cu aproximativ 200.000 partituri.

★

Repertoriul Teatrului muzical din Beijing se va îmbogăți cu 80 de opere chinezești aparținînd tradiției de operă din Beijing și Sichuan, care n-au mai fost reprezentate din anul 1953.

★

Premiera operei *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*, după Heinrich Böll, operă a compozitorului vest-german Tilo Medes, este anunțată pentru 1988.

★

A fost descoperită, într-o colecție din Suedia, partitura originală a operei *La scala di seta* (Scara de mătase) de Gioacchino Rossini. Această operă, căreia pînă în prezent nu i se cunoștea decît uvertura, va fi reprezentată la Festivalul de operă Rossini din 1988.

★

Au mai fost achiziționate, dintr-o colecție particulară, două sonate pentru vioară ale lui Karl Amadeus Hartmann, compuse în 1927. Acestea sînt cele mai timpurii partituri cunoscute ale autorului.

★

Sînt în curs cercetări computerizate ale operei lui J. S. Bach, la Universitatea din Harvard și la Center for Computer Assisted Research in the Humanities, California. Se pune, printre altele, problema studiului simbolisticii numerelor în compunerile tîrzii. Proiectul va sluji totodată la elaborarea unei noi ediții integrale de Bach.

I. I.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Al-George, Sergiu, *Arhaic și universal*, București, 1981.

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959.

Durand, Gaston, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1977.

Georgescu, Corneliu Dan, *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*, în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, tome XIX, București, 1982.

Georgescu, Corneliu, Dan, *A study of Musical Archetypes: I. The* Symbolic of Numbers, în Revue.. tome XXI, București, 1984.

Georgescu, Corneliu, Dan, *A study of Musical Archetypes: II. The Iterative Building Principle, în Revue...* tome XXII, București, 1985.

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Genève, 1962.

Jung, Carl, Gustav, *Types psychologiques*, Genève, 1965.

Jung, Carl, Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris, 1970.

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la consience*, Paris, 1971.

Jung, Carl Gustav, *Métamorphoses de lâme et ses symboles*, Genève, 1973.

Mâche, François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature*, Paris, 1983.

Nemescu, Octavian, *Capacitățile sematice ale muzicii*, București, 1983.

Niculescu, Ștefan, *La syntaxe en musique*, în Revue... tome XVII, București, 1980.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

MUSIQUES MORPHOGÉNÉTIQUES

UN ABORD CATASTROPHICO–THERMODYNAMIQUE SUR LA COMPOSITION MUSICALE

Première partie: Une perspective informelle

Aurel STROE, Cosmin GEORGESCU, Mario GEORGESCU

... notre contemplation se transforme dans une lutte permanente avec la peinture de Goya et nous-mêmes, parce que — devant ce que nous voyons — nous ne savons pas ce qu'il faut en penser, si c'est bien ou mal, si cela signifie telle chose ou plutôt le contraire..."

José Ortega y Gasset, Velasquez, Goya[1]

„Ces formes instables sont... des formes de bifurcation ; leur point représentatif est situé sur un seuil entre deux ou plusieurs bassins d'attracteurs ; à la vue de ces formes, l'esprit oscille indéfiniment entre les attracteurs adjacents... ; les peintres de l'école surréaliste ont bien connu ces effets...".

René Thom, Stabilité structurelle et Morphogénèse[2]

Introduction

L'article ci-après part de la constatation qu'il existe dans l'histoire de la musique des compositions — il est vrai, pas trop nombreuses — à l'intérieur desquelles ont lieu de *„dramatiques changements de structure"*, ce genre de compositions se réalisant „en tant que telles" et suscitant l'intérêt précisément *par leur devenir structural.* Dans des cas pareils, l'œuvre subit une rupture, ses structures unificatrices sont transgressées ; il en résulte un déplacement de la source esthétique de significations au niveau de l'histoire des structures — évidemment de „leur histoire intérieure". Quelques-uns des derniers ouvrages de Beethoven, une série des symphonies de Mahler et de Bruckner, quelques œuvres d'Alban Berg et quelques-unes des créations de Cage et de Kagel peuvent être considérés comme faisant partie de cette catégorie. Ce sont des pièces dont la constitution en tant qu'objets esthétiques soulève un permanent et incitant signe d'interrogation. Dans les musiques de ce type apparaissent, dirait-on, des processus où les transformations qualitatives des structures jouent, à côté de (et parfois, en opposition avec) leur stabilité, un rôle essentiel.

De tout temps la composition musicale est la propre expression de la conception qu'en dernière instance l'homme assume quant à son existence et au cosmos. C'est ainsi qu'envisagée d'un point de vue structural, la musique de Bach serait comme l'apothéose d'une perspective ontologique (qui, à travers siècles, a dominé la pensée européenne) projetée sur un univers mécaniciste stationnaire, du type des monades de Leibnitz. Avec Beethoven au contraire (plus exactement avec ses *derniers quatuors* — ces monuments, de la plus grande innovation mais aussi du plus grand „scandale", ayant stupéfié tout le XIXe siècle[3]), la composition pénétra dans un univers en train de s'„historiser", où la dynamique souvent capricieuse des structures crée fréquemment des incertitudes fluctuantes de forme et de structure musicale, à tel point que l'auditeur se voit mis dans l'impossibilité de s'en faire une image artistique cohérente ; il se trouve dans l'incapacité de tout embrasser dans une perspective globale dûment agencée, fruit du combat qui se livre ordinairement entre la vitalité organique de la volonté de créer du compositeur — qui le pousse à la gestation de l'œuvre — et le caractère indécidable de tout processus compositionnel — qui est en permanence susceptible d'échec à cause du nombre de solutions structurales de valeur égale qui assaillent le créateur.

Il s'y produit une bifurcation (voire même plusieurs) de l'esthétique et de l'axiologie de l'œuvre si bien qu'on ne sait plus au juste ce qui est beau et ce qui y est laid, ce qui est bien équilibré et ce qui

ne l'est pas, ce qui est unitaire et ce qui est disparate, ce qui sonne comme il faut et ce qui sonne faux. Ce sont des compositions où Beethoven (plus tard Cage et certains autres compositeurs) expérimente „aux confins" de la musique, essayant de voir jusqu'où ils peuvent avancer dans l'inconnu. C'est là, à notre avis, qu'il convient de chercher l'origine d'un nouveau type de *composition*. Nous l'appelerons *„morphogénétique"* car elle implique, par son caractère ontologique et gnoséologique propre, le problème abstrait de la naissance, de l'évolution et de la mort des structures (musicales) en général.

D'entrée de jeu, précisons que la musique morphogénétique *ne signifie pas* — tel qu'on serait tenté de le croire à première vue — *l'invention d'un code musical nouveau*, mais avant tout une *nouvelle attitude* devant la musique, en vertu de laquelle il s'agit de comprendre celle-ci dans ses propres fondements. Car il est question d'une musique qui, inlassablement, *se met et se remet en cause*, d'un processus compositionnel où *les manœuvres grammaticales des codes musicaux* changent la nature profonde de l'œuvre, transgressant finalement „le principe de l'unicité structurale du texte musical". Il est question au bout du compte d'une musique qui s'élance *à la recherche de sa propre identité*. Son caractère spécifique nous semble être celui de transformer ses „faiblesses" en ses véritables vertus. D'ailleurs, le fait qu'il existe à l'intérieur de ces compositions une certaine cohérence secrète pourrait nous aider à y voir plus clair : à condition toutefois de changer le concept de cohérence — pris dans son sens le plus général — par la découverte et l'exploitation à des fins propres de nouveaux types de *cohérences musicales inter- et métastructurales*. Parce que, dans de semblables cas, on se trouve confronté avec *le conflit entre des cohérences musicales irréductibles* l'une par rapport à l'autre, et, respectivement, avec des *indéterminations et des indécisions musicales* de types divers. Un des corollaires de cet état de choses pourrait être une nouvelle taxinomie de la musique, envisageant celle-ci comme une activité humaine dans l'ensemble. D'autre part, si l'on prend conscience de certains phénomènes apparus de longue date dans l'art sonore européen — en dépit de fait que la théorie musicale n'ait pas réagi jusqu'à ce jour devant eux avec l'adéquation requise —, il est évident que les musiques morphogénétiques ne laissent pas d'exercer quelqu'impact sur l'acte même de la création.

Cela dit, l'idée de l'existence de compositions de type morphogénétique est donc, selon nous, de nature à mettre en cause *le problème de la pertinence* et des limites d'applicabilité de *certaines perspectives théoriques* sur la création musicale, de quelque points de vue qu'on l'envisage : plus anciens (morphologico-comparatiste, historiste, stylistique) ou plus récents (structuraliste, sémiotique, axiomatique etc.). Car la présence de phénomènes de morphogénèse dans l'œuvre de quelques compositeurs — du reste, depuis longtemps exploités, ne fût-ce que sous l'effet de l'intutition — révèle l'existence de *métazones dans le domaine de la création et de l'esthétique musicales* et, de plus, rend légitime l'effort de créer des *typologies nouvelles de la composition*, aptes à transcender les sacro-saintes barrières des classifications traditionnelles qui relèvent du genre, forme, style, courants. Et, de fait, dès qu'il est question d'établir les périodes chronologiques de l'histoire de la musique, on se heurte à une série *d'implications paradoxales*, ce genre de compositions morphogénétiques étant de nature à exiger des *coupures épistémologiques neuves* plus adéquates à mieux faire valoir l'histoire de l'art sonore. Par exemple, envisagés dans une perspective morphogénétique, quelques-unes des œuvres de Xenakis ou de Cage semblent finalement à moindre distance des ouvrages d'un Mozart ou d'un Palestrina (à l'insu de leurs aspects historiques et stylistiques en apparence contraires) que ne le sont — l'une par rapport à l'autre — certaines compositions de Berg et de Webern (bien que les deux représentent la même école viennoise) à cause des différences qui les séparent au niveau des principes premiers.

Il existe par conséquent une réalité eidétique de la composition musicale, qui transcende structures et styles, techniques et courants, tout en se manifestant à travers eux, et qui, en dernière instance, est déterminante pour définir l'identité secrète d'une musique : *c'est le processus morphostatique ou morphogénétique que peut subir l'être/ontologie musical/e* et qui s'exerce sur la stabilité ou, au contraire, le changement de sa structure. Ainsi envisagés, ce qui rapproche *Lulu* de Berg de la *Grande Fugue* des *derniers quatuors* beethovéniens c'est *leur ambiguïté structurale globale, l'incertitude paradoxale de leurs archétypes formels*. De même, mais sur un autre plan, le sérialiste Webern est, secrètement, un parent de l'esprit si Renaissance d'un Palestrina par la cohérence et la limpidité des procédés de structuration qu'ils assument pour leurs musiques respectives.

Sans aucun doute de pareilles filiations risquent de paraître dépourvues de fondement, subjectives, superficielles, si l'on ne tient pour significatifs que les abords relevant du style, contexte culturel, personnalité ou message artistique ou bien ceux qui ne reposent que sur des critères de genre, forme ou technique de composition. Mais, ces abords-là sont précisément incapables d'offrir une réponse satisfaisante, concluante, aux problèmes posés par la présence et l'organisation des musiques morphogénétiques. Pourquoi, par exemple, parmi les chefs-d'œuvre qui jalonnent l'histoire de la musique, il y en a qui semblent être la parfaite expression de l'idée d'équilibre, alors que d'autres sont marqués d'hétérogénéités qui les empêchent, ou presque, de *se constituer* en musique ? Les approches standard, qui n'explorent surtout que les strata superficielles de l'objet musical sans atteindre à son *eidos* profond, nous apprennent plutôt *ce que ne sont pas* les œuvres morphogénétiques, *que ce qu'elles sont* ; elles soulignent notamment le caractère accidentel, bizarre, *anormal* de ces compositions, les *écarts* — issus de motivations sises en profondeur —, qu'elles marquent face aux archétypes de style de tel ou tel compositeur, courant, période etc. ; mais, une fois de plus, ces approches se

montrent incapables de nous éclaircir sur les modalités effectives de constitution des musiques morphogénétiques.

En vue d'une explication d'ensemble, c'est-à-dire apte à couvrir dans sa totalité la morphogénèse musicale, il est nécessaire, selon nous, d'élaborer des critères nouveaux pour analyser et faire valoir ce genre de musique, l'envisageant d'un point de vue poststructuraliste de nuance morphogénétique. Il s'agirait donc d'un abord global, *de système*, du phénomène, qui — sans les nier — subordonnerait les diverses méthodologies actuelles au concept plus vaste du *processus de transgression des structures.*

Le présent article, ainsi que ceux qui vont suivre, s'efforceront de spécifier théoriquement la constitution de ces musiques dites „morphogénétiques". A cette fin, nous ferons appel à des idées convergentes qui relèvent pour autant de la théorie des catastrophes de René Thom[4], de la thermodynamique et de la théorie des structures dissipatives d'Ilya Prigogine[5].

Contrairement à une série de thèses largement répandues qui absolutisent l'idée de *stabilité structurelle* de la musique, nous nous proposons de faire ressortir la virtualité théorique autant qu'historio-pragmatique d'une composition musicale d'impliquer au niveau même de son ontologie non seulement la *structuration*, mais — dans une mesure égale — la *déstructuration*, la *déconstruction* ainsi que la *néo-structuration*[6] (l'évolution structurale ascendente) du processus compositionnel.

1. Emergence d'un „paradygme"[7] musical: musiques à structures unificatrices globales — musiques „normales" versus musiques morphogénétiques (à structures changeables)

Conformément à un concept largement accueilli par la philosophie contemporaine de la science (que, d'accord avec les propres intuitions de son auteur, nous étendons jusqu'au domaine de l'histoire de l'art), disons que les compositions morphogénétiques relèvent d'un „paradygme musical" nouveau, c'est-à-dire d'un nouveau programme/tradition de création dans l'histoire de l'art sonore. Bien qu'assez peu cerné jusqu'à ce jour sur le plan théorique, ce nouveau „paradygme" ne s'est pas moins imposé comme une réalité certaine dans la conscience culturelle de l'humanité, étant même en train, aujourd'hui, de se constituer des formes propres, propices à mieux l'expliciter et rapporter à des critères de référence. Ce paradygme „avant la lettre" semble avoir traversé souterrainement — bien que, parfois, avec de grandes brèches et éclipses — les époques, styles, courants, si divergents fussent-ils, restant, lui, „indifférent" aux genre et forme de la musique respective. A le suivre ainsi d'étape à étape, on le voit monter jusqu'à Beethoven et même jusqu'à Monteverdi et Gesualdo.

Dès lors, parmi les raisons fondamentales qui ont fait naître le présent article il convient tout d'abord de prendre en considération une situation qui, pour être bizzare, n'est pas moins une réalité : à savoir, la nécessité de reconsidérer par une adéquation revue à cet effet la connaissance et la compréhension des chefs-d'œuvre morphogénétiques dans le cadre de la musique contemporaine, mais aussi, tout particulièrement, de s'efforcer à transgresser cette situation anormale par une explication aussi large que possible du statut esthétique et théorique des compositions qui, „structuralement, sont ouvertes"[8]. Il nous faut dire que c'est tout spécialement au contact de quelques-unes des idées fondamentales de la théorie des catastrophes dans l'élaboration de René Thom que nos opinions ont pu se cristalliser sous une forme explicite.

Dans le contexte de cet abord, le concept de *morpohgénèse* occupe une place centrale étant pris dans son acception étymologique la plus générale de changement des formes/structures „quelconques", quelle que soit leur nature ou quelle que soient les forces qu'elles impliquent. C'est pourquoi nous allons donc convenir que les créations qui subissent les puissants processus d'une dislocation structurale explicite (de type progressif ou régressif), de même que les compositions où des processus pareils se font plutôt sentir par une présence non-manifeste — le compositeur ayant seulement l'intuition des implications structurales indirectes que de tels processus peuvent entraîner — sont de nature à s'appeler des *musiques morphogénétiques* ou *catastrophiques* (dans le sens fort et, respectivement, faible). Il va de soi que, sur un autre plan, elles s'opposent comme un contre-modèle alternatif au *paradygme musical de type normal.*

1.1. Ontologie et normalité musicale

Les musiques normales témoignent, par une surprenante diversité de formes et procédés de style, de modalités d'innovation musicale basées sur le principe aristotélique de „l'unité dans la diversité" (unité de langage, forme, style). Contrairement aux musiques morphogénétiques, lesquelles affectent — dans le sens structural — le principe métalogique de la non-contradiction, les compositions *normales* se caractérisent justement par cela qu'elles assument au niveau ontologique le postulat de l'identité formelle, de l'invariance structurale. Exemples de normalité musicale : les créations d'un Palestrina, Bach, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Brahms ou Ravel, certaines pages de Schönberg *(Pierrot lunaire)*, Webern, Stockhausen *(Gruppen für drei Orchester)*, Messiaen *(Chronochromie)*, Kagel *(Match, Pas de cinq)* et Cage *(Music of Changes, First Construction in Metal)* ; les musiques répétitives, d'environnement, transformationnelles etc.

Il est évident que n'importe quelle œuvre normale s'affirme comme un édifice musical relativement autonome, comme un „organisme sonore" pourvu d'un certain degré d'organisation et de cohésion et dont la coherence et l'homogénéité sont soumises, à l'intérieur de certaines limites, au contrôle d'un *pattern global* unique. C'est lui qui statue une composition en tant qu'individualité irréductible par rapport à d'autres compositions du même ou d'autres compositeurs (de la même ou d'autres périodes musicales),

déterminant finalement l'unité et la diversité, la force de communication du message et la pertinence psycho-esthétique de l'ouvrage respectif. Les régularités stratifiées d'une pareille *structure à cohérence organique* — en principe propre à toute composition musicale — peuvent être reconstruites dans la perspective de la sémiotique musicale ou des autres méthodologies analytiques de la musicologie contemporaine sous la forme d'une *grammaire* de niveau supérieur ou bien — dans un sens plus général — d'une *hiérarchie/système de grammaires musicales.*

D'une époque historique à une autre, la conception des *structures organiques* — i.e. des *archétipes* de compositions — fut extrêmement différente. On pourrait par exemple considérer que les *structures unificatrices* d'une pièce normale classique se composent d'une série d'éléments, entre autres plan tonal, harmonie, structures métro-rythmiques, formes des phrases, restrictions contrapuntiques, types d'orchestration etc. Ils assurent le lien et l'unité de l'expression esthétique entre les niveaux micro- et macrostructuraux de la pièce. Mais de tels principes constructifs ne peuvent, par eux-mêmes, déterminer l'information, la signifiance et la valeur d'une composition, attendu que théoriquement ils sont susceptibles d'acquérir des aspects sémantiques et des valorisations fort différents. Nous allons donc convenir d'appeler *ontologie d'une composition* l'ensemble de ces *principes premiers et des métaprincipes adjacents* qui s'affirment comme étant l'expression du déterminisme d'ultime niveau d'un processus musical, puisqu'il représente le *corpus générateur* par lequel l'œuvre respective arrive à se constituer et exister en tant *qu'objet* sonore *en soi.*

Le célèbre livre de Iannis Xenakis, *Musiques Formelles*[8], nous offre un exemple d'ontologie musicale définie d'une façon axiomatique. Dans le chapitre „Musiques Stochastiques Libres", l'auteur traite des principes qui résident aux bases de son ouvrage *Achorripsis* pour 21 instruments, composé en 1956—57. A cette fin, il établit d'abord les phases qui, selon lui, concourent à la réalisation d'une œuvre (1) la configuration des conceptions initiales ; (2) la définition des entités sonores (sons instrumentaux, sons électroniques, bruits etc.) ; (3) la détermination des transformations de ces dernières (= la macrocomposition) ; (4) la microcomposition (choix des relations fonctionnelles/stochastiques) ; (5) la programmation des parties successives (élaboration du schéma, du *pattern* de l'œuvre dans l'ensemble) ; (6) l'effectuation des calculs ; (7) la symbolisation (par le moyen de la partition) ; (8) la matérialisation sonore du programme établi. Face à cet algorythme, *Achorripsis* apparaît comme un cas-limite où la seule nécéssité subordonnant le processus musical est une loi aléatoire sans mémoire. Admettre par conséquent une répartition stochastique d'événements qui nous fait entrer dans un domaine d'action relevant de la loi de Poisson. Alors, un fragment assez long de la respective répartition devient la composition même. Et l'auteur de préciser: „Nous avons donc bien un archétype formel d'œuvre dont le souci de base est d'atteindre la *dissymétrie* (au sens étymologique) *la plus grande, le minimum de contraintes, de causalités, de règles*"[9]. Par conséquent, deux seront les restrictions imposées à un type de composition semblable : (a) l'obligatoire présence, dans certain espace, d'instruments de musique et d'instrumentistes ; (b) la nécessaire émission par les instrumentistes, à l'aide des instruments, d'une succession d'événements sonores : sons isolés, dessins mélodiques, structures cellulaires ou différentes accumulations sonores, contrôlés par les lois du hasard (nuages de sons etc.).

Evidemment, si l'une des conditions mentionnées ci-dessus arrivait à manquer, *Achorripsis* ne pourrait tout simplement pas prendre naissance. Xenakis définit „le hasard comme une loi esthétique"[10] et construit une composition à *ontologie minimale.* En ce qui nous concerne — et il faut le préciser — il nous semble toutefois que le compositeur a aussi tenu compte, pour des raisons d'acceptation psychologique, de certains facteurs de réalisation supplémentaires — que lui, néanmoins, ne spécifie guère — afin d'obtenir des rondeurs sonores et des coupures de son discours (changement du type d'orchestration, silences, phrasé etc.).

Témoignant de préoccupations analogues, John Cage avait aussi élaboré quelques années auparavant certaines pièces pareillement caractérisées par le fonctionnement d'un nombre minimal de régularités structurantes. C'est ainsi le cas de sa *Music for Piano* (1955) composée à partir d'un genre de „random generator" qui lui fut inspiré par des suggestions contenues dans *I-Ching* un vieux livre de divination chinoise. Cage avoue avoir composé son morceau en suivant la filière des opérations constituant l'algorythme ci-après : (1) muni d'encre, d'une plume et de papier transparent (du papier-calque), on confectionne une page-échantillon contenant un nombre de 8 portées, chacune d'elles avec 9 petites lignes supplémentaires au-dessus et 6 au-dessous, plus une ligne pour la notation des bruits ; (2) on détermine, par un procédé aléatoire, le nombre possible de sons sur chaque page, ainsi : 1—128 sons admissibles pour les pièces 21—36 et 1—32 sons pour les pièces 37—52 ; (3) sur chacune des pages blanches on pointille au crayon autant d'irrégularités du papier qu'en indiquent les opérations de (2) ; (4) plaçant à tour de rôle les pages blanches au-dessus de la page-échantillon l'on y décalque les portées, les points marqués étant renforcés à l'encre et transformés en notes ; (5) on établit les clefs des portées par un jeu de pile ou face : pile, pour la clef de Sol, face pour la clef de Fa ; (6) disposant les sons au gré du hasard, on en forme trois groupes : normaux, en sourdine (pincés ou frappés) et pincés sans sourdine ; (7) d'une façon analogue on établit les altérations des notes ; (8) ainsi déterminée, la composition s'échelonne en deux groupes de pièces pouvant être exécutées séparément, ensemble ou en combinaisons diverses. Le pianiste est libre de séparer, ou non, les pièces par des pauses, ainsi que d'élire celles qui correspondent le mieux à la durée du concert. Toute liberté est laissée à la durée et intensité des sons.

Comme il est évident qu'une pareille succession de „procédés compositionnels" n'est pas trop édifiante

quant à la forme effective des pièces — une bonne partie d'entre elles restant, on le voit, à la charge de l'interprète —, le compositeur a pu, à juste titre, affirmer que „tout revient à se demander : quoi donc a-t-il été composé ?"[11].

A la différence de *l'Achorripsis* de Xenakis, la *Musique pour Piano* de Cage nous met devant une situation critique où les opérations énoncées par le créateur comme statuts compositionnels s'avèrent insuffisantes pour fonder effectivement, en tant que telle, l'ontologie du morceau. L'auteur formule une espèce d'„algorythme" de réalisation pour une éventuelle pièce musicale où convergeraient de très divers types de procédés engendrant le hasard. Etant fortuits les uns par rapport aux autres, ces procédes semblent en plus insuffisamment restrictifs pour déterminer une ontologie musicale. En dépit d'une certaine ressemblance avec *Achorripsis* sous l'aspect de l'effet musical et des modalités conceptives, *Musique pour Piano* de Cage marque la transition depuis une ontologie minimale à une ainsi-dire ontologie „asymptote" de la limite du *non-être* musical. De par la propre nature de son processus de génération, cette musique est fondée sur l'équivoque au niveau même de *son existence en tant qu'œuvre*. C'est une musique qui, à force d'osciller entre *être et non-être*, ne saurait jamais se laisser pleinement définir. Dans de tels cas, le résultat proprement dit musical est moins important, ce qui compte en premier lieu étant le problème qu'il pose : celui du caractère dé(indé)-finissable de l'ontologie musicale et, respectivement, de la consistance, indépendance et complétitude des procédés génératifs (du système axiomatique) d'une composition.

L'Achorripsis de Xenakis est un exemple de musique normale. Malgré la très faible articulation de tous ses niveaux structuraux — à cause du caractère extrêmement élémentaire des règles qui gouvernent ses procédés de génération —, pour l'auditeur acculturé *Achorripsis* est néanmoins perceptible en tant que musique unitaire parce que son algorythme génératif fonctionne d'une manière égale d'un bout à l'autre de la pièce. Certes, il n'est pas impossible que le hasard naisse parfois des situations répétables, mais celles-ci ne pourront jamais assurer la finalité du processus musical, leur unique sens demeurant d'illustrer un pur et simple jeu du hasard. De même, n'est-il pas exclu que le hasard puisse, des fois, créer des densités sonores peu communes ou bien aussi d'inattendus complications d'écriture. Mais, en ce qui nous concerne, nous restons convaincus qu'aussi considérable que soit jamais le nombre de signes musicaux amployé dans une page de musique, ceux-ci ne pourront guère en dernière instance influencer le degré de complexité structurale globale d'un ouvrage, celle-ci — dans le présent cas — demeurant à bas niveau. D'autre part, jouissant de l'ontologie tres lâche d'un hasard musical défini par un nombre minime de règles, cet ouvrage acquiert un surcroît de variété, ce dont en fait il avait besoin et qui, de ce point de vue, le distingue de certains autres du même genre.

(la suite de cette Première Partie *au N° 1/1987)*

(En français par Colette Ghimpețeanu)

NOTES

[1] José Ortega y Gasset, *Velasquez, Goya*. Traduit en roumain par Dan Munteanu, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 385.

[2] René Thom, *Stabilité structurelle et Morphogénèse*, Massachusetts, W. A. Benjamin, Inc., 1972, p. 31—32.

[3] I. Mahaim, *Beethoven. Naissance et Renaissance des Derniers Quatuors. Tome I. Naissance et Destinée ; Tome II, La Terre Natale et la Trilogie*, Desclée de Brouwer, Paris, 1964.

[4] René Thom, *ibidem*.

[5] Ilya Prigogine, I. Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Gallimard, 1979.

[6] Une perspective intéressante sur les processus généraux de néostructuration est celle du sociologue systémiste roumain N. S. Dumitru, l'auteur de la théorie du praxis néostructurant. Ses bases sont l'objet d'un exposé de l'auteur dans *Sistem social. Praxis. Experiment*, Ed. Ştiinţifică, București, 1974.

[7] Th. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Seconde edition, Enlarged, The University of Chicago Press, 1970.

[8] Iannis Xenakis, *Musiques formelles, Nouveaux Principes Formels de Composition musicale*, „La Revue Musicale", 253—254, Editions Richard Masse, Paris, 1963.

[9] Idem, *ibidem*, p. 35.

[10] *Ibidem*, p. 37.

[11] *DuMont Dokumente — Kommentare zu Neuen Musik*, I, p. 176—180, DuMont Schauberg ; voir aussi Michael Nyman, *Experimental Music*. Cage and beyond, Studio Vista, London, 1974, p. 1 et 51—56.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

AGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

aléa Victoriei nr. 41, sector I — București
l. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic
tre orele 9—19

Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală : muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

Revista „Muzica".

Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

Instrumente de fanfară.

Piane, viori, viole, violoncele, contrabași.

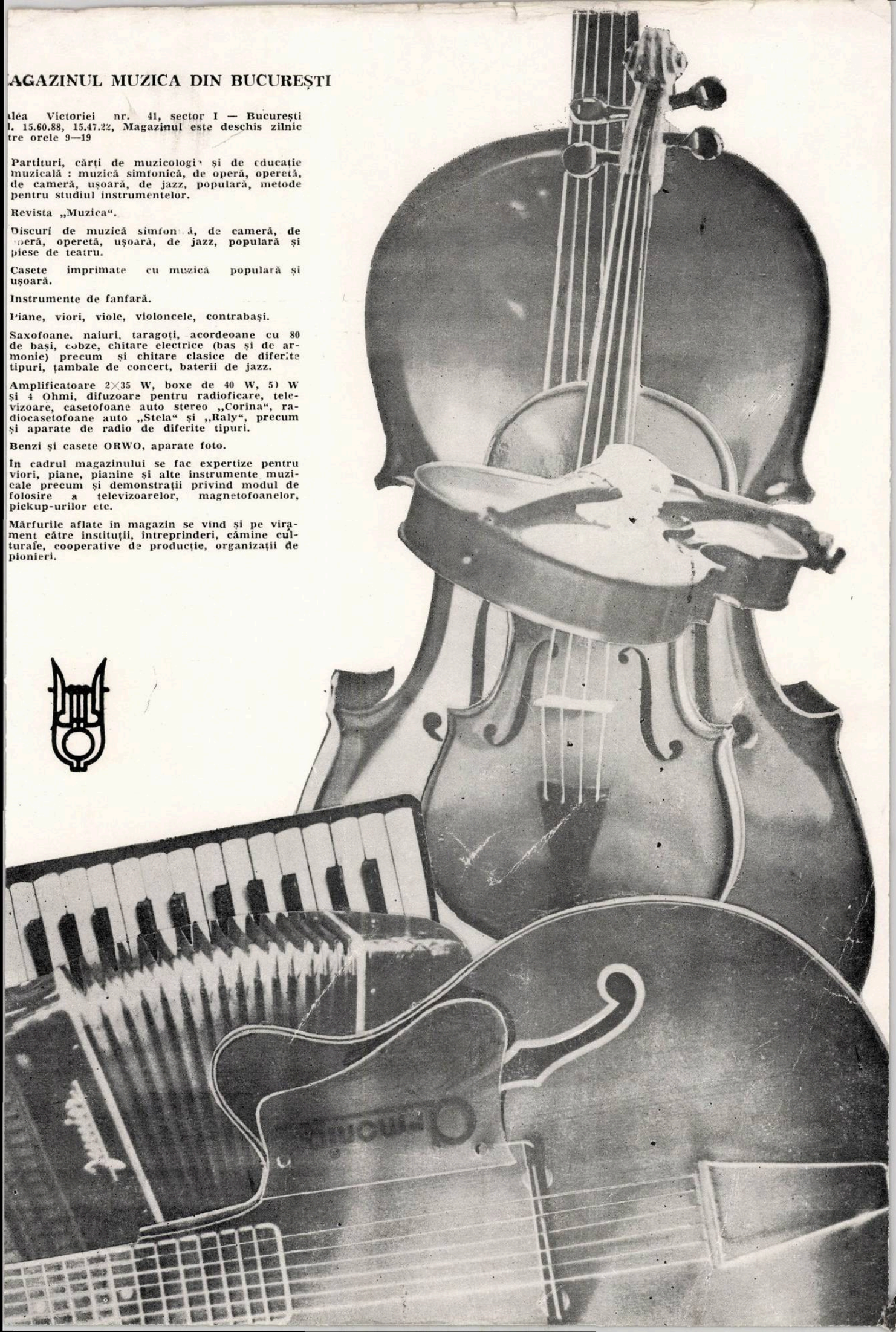
Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de bași, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, țambale de concert, baterii de jazz.

Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

Benzi și casete ORWO, aparate foto.

În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



MUZICA Nr. 12 48 p. București — DECEMBRIE 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I — Constantin Piliuță, *Femeie cu chitară*

I. P. Informația — c. 2720